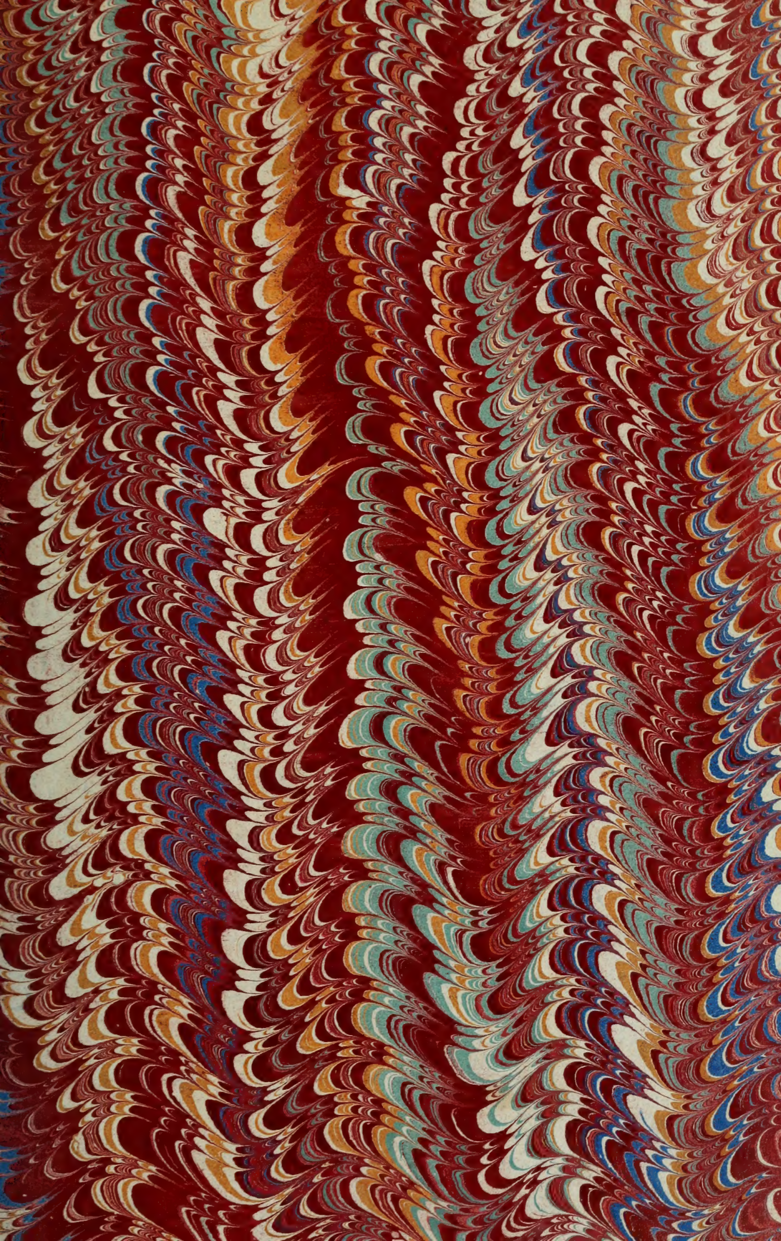



EX MUSEO LE BRUN DALBANNE



HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME DIXIÈME ET DERNIER

CET OUVRAGE CONTIENT L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE JUSQU'A LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE INTERNATIONALE

A. LACROIX ET Cie, ÉDITEURS

RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE, 13

—

1876


LIBRARY
UNIVERSITY OF

LIVRE CINQUIÈME

LA PEINTURE EN EXIL

(SUITE.)

Omne solum forti patria est.
OVIDE.

CHAPITRE VI

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

François et Charles Eisen. — François naît à Bruxelles. — Pendant une visite à sa sœur, qui habitait Valenciennes, on lui persuade de se fixer dans la ville, où il se marie. — Les églises et les couvents occupent son pinceau. — Tour malin qu'il joue aux moines, dans l'abbaye de Vicoigne. — Chargé bientôt d'enfants, il ne travaille que pour le lucre. — Au bout de trente ans, il retourne à Bruxelles, puis vient s'établir à Paris, où il décore des livres et peint des tableaux de genre. — Son fils Charles suit ses traces. — Il quitte de bonne heure Valenciennes et entre dans l'atelier de Le Bas. — Son manque de jugement, son absurde mariage. — Il obtient un rapide succès; Mme de Pompadour le protége. — Extravagance qui le fait tomber en disgrâce. — Deux toiles de sa main. — Innombrables vignettes, images licencieuses. — Billet que lui adresse Voltaire. — Ses créanciers le mettent en fuite. — Il meurt à Bruxelles dans la misère et l'abandon.

Presque au moment où Watteau voyait le jour à Valenciennes, on baptisait à Bruxelles, en 1684 ou 1685, un enfant qui devait, pour ainsi dire, le rem-

placer dans sa ville natale. On ne possède aucun renseignement sur les études et les débuts de François Eisen, mais il avait une vingtaine d'années lorsqu'un souvenir d'enfance l'amena chez sa sœur, établie à Valenciennes. Ce voyage d'affection eut des conséquences inattendues. Le bon accueil que lui firent les habitants, la certitude qu'il pourrait vivre parmi eux de son travail, le déterminèrent à se fixer dans la ville. Bientôt, une jeune personne ayant ému son cœur, un nouveau lien enchaîna l'artiste ; le 28 juillet 1716, un précoce mariage l'unissait à Marguerite Gainze; il n'avait que vingt et un ou vingt-deux ans.

Il habitait une maison de la rue du Fossart, vers le numéro 3 : les citadins n'avaient pas de lui une haute opinion, car les registres censitaires le nomment *Eisen, petit peintre*. Dans cette demeure peu brillante, que n'assiégeait point une foule de visiteurs, sa femme mit au monde sept enfants et mourut épuisée après douze années environ de ménage, triste dénoûment qui terminait d'habitude la première union des peintres flamands, de sorte qu'ils finissaient avec une autre compagne leur terrestre voyage. Eisen aussi se remaria; il conduisit à l'autel, en secondes noces, la fille d'un cultivateur nommé Bulo. Elle ne lui donna qu'un enfant. Le troisième de ses huit héritiers fut le célèbre Charles Eisen, qui devait illustrer tant de livres français.

Eisen le père exécutait avec un certain mérite toutes les besognes dont on le chargeait. Lutte curieuse contre les nécessités de la vie, où la joue d'une sainte représente un potage et le manteau d'un martyr un quarteron d'œufs. Tant pour une chaumière, tant

pour un coin de paysage. La femme et les enfants attendent le prix convenu. Notre artiste décora de la sorte les églises du Béguinage, des Brigittines, des Ursulines; dans l'abbaye de Vicoigne, on le pria d'orner le grand réfectoire d'hiver, où fumait devant la corpulence des moines une appétissante nourriture, pendant que la neige tourbillonnait au dehors. Les motifs qu'il devait peindre étaient tous empruntés à l'histoire. Influencé probablement par le goût de l'époque, le coloriste eut l'idée singulière d'étaler aux yeux des cénobites maintes poitrines de femmes, entièrement nues. Il prétendait, contre la vérité, que c'était par respect pour la couleur locale, les jeunes personnes ayant l'habitude, en Orient, d'exposer à la lumière leurs seins dorés par le soleil. Et François alléguait comme preuve une *Circoncision*, due à Martin de Vos, placée alors dans l'église abbatiale de Saint-Jean : on y voyait des mères allaitant leurs bambins, en attendant que leur tour fût venu de les présenter à l'officiant. Eisen eut beau argumenter; le prieur, nommé Bondu, ne se laissa pas convaincre; il exigea que les seins fussent voilés sous quelques draperies. L'artiste, en revanche, exigea le prix des étoffes, mais frauda sur la qualité, attendu qu'il les peignit en détrempe, pour que le moindre nettoyage les fît disparaître (1). Un peu plus tôt, un peu plus tard, dut avoir lieu le nouveau changement de costume, et les pauvres moines furent contraints de baisser pudiquement les yeux.

En 1745, après trente ans de séjour, quelques motifs

(1) Hécart, *Biographie valenciennoise*.

de désaccord avec l'administration de Valenciennes, et surtout avec le peintre et sculpteur Gillis, Franc-Comtois qui lui disputait l'approbation publique, déterminèrent Eisen à retourner dans la capitale du Brabant. Mais l'invasion de la Belgique par le maréchal de Saxe l'en expulsa la même année. Comme son fils habitait déjà Paris depuis quatre ans, il se réfugia parmi les vainqueurs, et telle était alors la généreuse hospitalité de la France, qu'il trouva aussitôt de l'emploi, fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc et aurait pu même entrer à l'Académie des beaux-arts, s'il avait voulu se présenter. Sa passion pour les gorges nues était propre à le faire bienvenir, sous le règne de Louis XV. Ses toiles émoustillantes eurent du succès; beaucoup furent gravées. Quand la vieillesse affaiblit son imagination, il se retira dans un modeste logement, rue de la Huchette, petite voie parallèle à la Seine, qui allait du bas de la rue de La Harpe au bas de la rue Saint-Jacques, et mit sa dépense en harmonie avec son humble position. Ce fut là, en 1770, que l'historien Hécart fit sa connaissance; il avait quatre-vint-cinq ou quatre-vingt-six ans, et sa femme était du même âge. Il peignait pour les marchands de tableaux des scènes populaires, qui avaient sept ou huit pouces de hauteur et lui étaient payées trois louis pièce. Il en faisait deux ou trois par mois, et ces gains médiocres lui permettaient de subvenir à ses besoins. Ayant gardé une verdeur toute flamande, il peignait encore sans lunettes. Mais quand il eut quatre-vingt-dix ans, la nature le courba sous sa main toute-puissante : il fut contraint de se retirer avec sa femme à l'hospice des Incurables,

où ils terminèrent tous les deux leur longue carrière.

J'ai suivi jusqu'au bout cette existence agitée, qui nous montre un peu en détail le sort que devaient avoir à Paris les émigrés flamands de second ordre. Ne semble-t-il pas voir le couple octogénaire dans un logement délabré, en haut d'un escalier sombre, recevant par le toit la lumière dont l'artiste a besoin, entendant gronder confusément au-dessous d'eux le roulement des voitures?

Le musée de Valenciennes contient deux morceaux peints par François : l'un insignifiant, qui représente une *Vision de Ste Madeleine;* l'autre, bien préférable, qui a pour sujet un *Astrologue* assis au milieu de son observatoire et livré à ses méditations; sur le sol, autour de lui, sont éparpillés divers instruments de science et d'art. « La composition, dit M. L. Cellier, le dessin, la touche très-libre et très-spirituelle, tout est à louer dans ce panneau, excepté la couleur qui est terne et tire sur le violet. » En 1762, à l'exposition publique de l'Académie de Saint-Luc, on voyait quatre tableaux du peintre bruxellois, représentant la *Fuite en Égypte*, un *Repos pendant la fuite en Égypte* et des *Corps de garde*. L'almanach de la corporation, publié en 1776 par l'abbé Lebrun, renferme cette note curieuse : — « Eisen père, de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, rue de la Pelleterie, à la Cloche; peintre dans le petit genre flamand. Artiste recommandable par le grand nombre d'estampes d'après ses dessins. Il se fût immortalisé, si l'histoire eût eu plus d'attrait pour lui. » Eisen a gravé à l'eau-forte, avec beaucoup d'habileté, une toile de Rubens, qui figure le *Christ don-*

nant les clefs à S. Pierre, et plusieurs autres pièces, parmi lesquelles un intérieur flamand, comme pour bien constater son origine.

Mais ce qui fixe principalement sur lui l'attention, c'est la renommée de son fils Charles, né à Valenciennes, le 17 août 1720, et baptisé le même jour dans l'église Saint-Nicolas (1). Son père le mit de bonne heure au travail. Dès qu'il sut tenir un crayon, il lui apprit l'art de draper, en jetant au hasard sur une chaise des étoffes de diverse nature et en les lui faisant copier avec soin. D'autres fois, il lui donnait pour modèle un meuble, un animal, une plante, n'importe quel objet. Quand il dessina bien d'après nature, il le mena voir de temps en temps un cabinet de tableaux, où il fixait particulièrement son attention sur une toile dont il lui expliquait les mérites et les défauts; rentrés au logis, le père demandait à son élève de traiter le même sujet. Charles se rappelait une partie de la composition qu'il venait d'étudier, suppléait le reste, et se familiarisait par ce moyen avec le travail difficile de l'agencement (2).

Ce n'était pas pour rester à Valenciennes qu'il faisait ce laborieux noviciat. Il entrevoyait au loin, dans son

(1) Voici l'acte inscrit sur les registres :

« Le même jour fut baptisé Charles-Dominique-Joseph, né cejourd'hui, à dix heures du matin, fils de François Eisen, peintre, demeurant au Fossart, et Marie-Marguerite Gainze, sa légitime épouse. Parcin fut Charles Du Bois, de la paroisse de la Chaussée : mareine, Marie-Marguerite Michez. Le père estant présent. Ont signé François Eisen, Charles Dubois, Marie-Marguerite Miché. »

(2) Hécart, *Biographie valenciennoise*.

imagination, les splendeurs de Paris, le centre de l'activité intellectuelle à cette époque, et il était impatient d'y chercher fortune. Aussi vint-il s'y établir de très-bonne heure, dès l'année 1741. L'année suivante, il entrait chez le graveur Le Bas, qui tenait une vaste et joyeuse école, où se sont formés, au dix-huitième siècle, presque tous les chalcographes célèbres de la France. Le maître était un homme simple, honnête et facétieux, qui, « sans gronder ni discuter, corrigeait et châtiait ses élèves avec un mot, un geste, une mine, une farce. — « Vous méritez bien que je vous em-« brasse..... » — était sa punition d'un mauvais dessin, d'une mauvaise planche; et l'embrassade comique ne manquait jamais son effet » (1). Les disciples de Le Bas étaient traités comme les enfants de la maison : il leur donnait l'exemple du travail et du zèle. La tâche finie, le bonhomme organisait lui-même les récréations : l'hiver, on démeublait l'atelier, on dressait une estrade, où on installait des violons, puis tout le monde dansait, la famille aussi bien que les élèves, en présence de Mme Le Bas, qui examinait la fête. L'été, on prenait des jours de vacances : la troupe joviale grimpait sur des rosses et trottait vers quelque site champêtre, où l'on s'amusait en conscience. Une lettre de Le Bas, portant le millésime de 1746, décrit une de ces joviales promenades, et des croquis dessinés sur la marge illustrent le texte. On y voit Charles Eisen, maigre et long personnage, vêtu d'une énorme houppelande, et porté par une haridelle. On ne peut

(1) *L'Art au* XVIIIe *siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt t. II, p. 112.

mettre en doute son identité, car Le Bas a pris la peine d'écrire au-dessous de l'esquisse : « M[r] Eisin (*sic*) peintre en redingote (1). »

Une existence si agréable avait pour compensation des maladresses, qui engageaient dans une route fâcheuse l'avenir de l'artiste. Eisen habitait cette rue de la Huchette, où vint le retrouver son père. L'étroite et sombre voie, percée de l'est à l'ouest, en sorte que le soleil y plonge seulement, une fois par jour, des rayons furtifs pendant quelques minutes, était décorée d'une boutique d'apothicaire, où brillaient le soir de splendides bocaux. Le pharmacien, Jean Aubert, n'avait pas été préservé de la mort par ses élixirs et ses drogues : il avait laissé une veuve et une fille unique, demeurée libre malgré elle, car elle soupirait après les joies de la servitude matrimoniale et avait depuis longtemps dépassé la trentaine. Charles l'ayant trouvée à son goût, sa vertu fatiguée n'opposa au jeune homme qu'une faible résistance. Mais leurs privautés ne demeurèrent pas secrètes : la taille de la demoiselle s'arrondit et, le 4 octobre 1744, elle mettait au monde un fils, dont on ne déclarait pas le père : ce père inconnu avait douze ans de moins que la mère. Une telle disproportion d'âge n'empêcha point le couple de se marier, le 20 septembre 1745, à l'église Saint-Severin. Le prétendu avait vingt-cinq ans, sa femme trente-sept. Le père de l'artiste, François Eisen, qui habitait peut-être encore Bruxelles, n'assistait pas à la cérémonie : Charles avait pour témoins un sculpteur nommé

(1) *Portraits inédits d'artistes français*, par M. Philippe de Chennevières.

Vincenot et un peintre nommé Jean Chevalier, aussi obscurs maintenant l'un que l'autre (1). Un second enfant ne tarda point à naître, qui fut suivi de trois cadets.

Charles Eisen, comme son père François, avait peu le sentiment de la couleur, et devait, par suite, préférer le crayon au pinceau. Dès l'âge de vingt-sept ans, il fut chargé de décorer, d'illustrer, comme on dit maintenant, la belle édition de Boileau publiée par Saint-Marc, la plus savante, la plus intéressante, la plus parfaite qui existe encore. Ce début le lança en pleine mer : il fut depuis ce moment occupé surtout à orner des livres. Ses coquettes images obtinrent un grand succès, lui conquirent la faveur de Mme de Pompadour, l'intelligente courtisane. Ne voilà-t-il pas qu'elle choisit le peintre flamand pour maître de dessin ! car elle n'aimait pas seulement les beaux-arts, elle pratiquait : de sa main élégante et impure, elle a gravé de très-jolies eaux-fortes. Et non-seulement elle chargea notre artiste de lui donner des leçons, mais elle le fit nommer professeur des pages et des chevau-légers de la garde, postes lucratifs où Eisen gagnait par an sept mille cinq cents livres à ne rien faire.

Toutes les circonstances le favorisaient donc, tout lui souriait, et il lui aurait suffi pour être heureux, pour dominer le présent et l'avenir, de se laisser voguer au cours du fleuve, qui le guidait si bien. Mais, comme beaucoup d'hommes d'imagination, il ne possédait pas l'esprit de conduite, plus utile dans le monde que le

(1) A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*; Paris, 1867.

talent et le génie. Mme de Pompadour, cherchant sans cesse à étouffer le bâillement sur les lèvres de Louis XV, ce roi stupide et cruel, dont le cerveau était aussi vide que le cœur, avait eu l'idée singulière de l'amuser comme un bambin, en l'affublant d'un nouveau costume. Eisen fut chargé d'inventer le splendide accoutrement. Il se tire d'affaire avec habileté, on confectionne le vêtement somptueux, et le roi jouit par anticipation de l'effet qu'il va produire. Il entre dans la salle où toute la cour attendait sa venue, et demeure interdit : l'étonnement et la colère se disputent son esprit borné; catastrophe imprévue, déception inouïe, intolérable! devant lui, au milieu des groupes fastueux qu'il devait éclipser, le monarque auguste, le descendant de S. Louis aperçoit un faquin habillé comme lui-même, portant le costume mystérieusement préparé pour le couvrir de gloire! Et l'audacieux imitateur, qui faisait manquer la scène, n'était autre que le peintre flamand! Il avait voulu jouir de son invention et en partager l'honneur avec le roi. Il fut expulsé, congédié par la favorite, les pages et les gardes du corps. Il ne lui resta que son crayon. Trop heureux de ne pas aller pourrir à vingt pieds sous terre, dans un cachot de la Bastille!

Un tableau de sa main que possède, à Paris, le comte de la Béraudière, donne de son talent la meilleure opinion (1). Il représente l'intérieur d'un atelier somptueux : un dôme couronne la pièce, et de riches tentures en masquent une partie. Au centre, une dame

(1) Il figurait, sous le n° 150, à l'Exposition au profit des Alsaciens Lorrains.

habillée de blanc, qui vient de poser pour son portrait en pied, se tient encore debout près de la toile. Le peintre, c'est-à-dire Eisen lui-même, se délasse sur un tabouret. Tenant de la main gauche sa palette et ses pinceaux, de la droite sa baguette, il appuie son dos contre la table placée devant l'unique fenêtre. La lumière que cette grande croisée verse dans la salle, est distribuée avec une perfection qui rappelle les maîtres hollandais. Ses rayons directs, ses effets obliques, le demi-jour des pénombres dénotent un savant calcul. Au fond de la pièce, un élève assis tient un carton sur ses genoux et un porte-crayon à la main; derrière lui, on voit un jeune homme debout. Les figures sont délicatement peintes, la touche est fine et moelleuse. Tout le travail décèle une étude constante et patiente de Gérard Dov : c'est avec ses toiles que l'œuvre a le plus d'analogie ; on pense, en l'examinant, à la *Femme hydropique*. Mais le coloris est froid, la lumière est froide : les tons argentins de l'école française dominent partout. Cette petite scène exécutée sur panneau a d'autant plus d'importance qu'elle se trouve dans un état de parfaite conservation.

Une grande toile suspendue contre les murailles de l'église Saint-Pierre, à Douai, inspire de tout autres jugements. Elle porte la signature : *Ch. Eisen,* et une date qui devait être 1760 ou 1762, mais qu'un restaurateur a maladroitement défigurée. Le catalogue de l'exposition faite en 1762, par l'Académie de Saint-Luc, offre au numéro 19 la note suivante : « Esquisse représentant l'*Annonciation de la Vierge,* exécutée en grand. Le tableau a treize pieds et demi de haut sur dix pieds de large : fait pour l'église collégiale de

Douay, en Flandre. » L'étendue de l'œuvre et le sujet représenté, qui ne concordaient ni avec les goûts, ni avec les habitudes du maître libertin, pourraient faire supposer *a priori* qu'elle a une médiocre valeur. C'est en effet une production peu attrayante, une enluminure industrielle, assez bien agencée. La mère du Sauveur n'a pas l'expression de modestie et de piété que son caractère exige; les traits de l'ange étonnent par leurs lignes anguleuses; l'indulgence même ne pourrait louer la couleur fausse et désagréable. Le peintre licencieux, habitué au demi-jour, aux parfums excitants des boudoirs, n'aurait pas dû s'aventurer dans l'austère enceinte des églises, même avec l'intention d'exécuter une commande.

Deux toiles pour juger le talent d'un artiste, c'est bien peu : il doit en exister d'autres, mais il faudrait savoir en quel endroit (1). Le succès général qu'obtenaient les dessins du maître brabançon, ne lui faisait pas négliger le pinceau. Il paraissait, au contraire, jaloux de maintenir son rang parmi les coloristes. Aux expositions de l'Académie de Saint-Luc, il envoyait fréquemment des tableaux : en 1751, 52, 53, 56, 62, 64, 74, son nom figurait sur le catalogue, tantôt pour un seul ouvrage et tantôt pour plusieurs. Un bon nombre de scènes gravées d'après lui avaient

(1) M. de Saint-Remi, amateur domicilié au Mans, possède deux tableaux qu'on lui attribue à tort, car ils sont de François Eisen, comme l'ont fort bien prouvé MM. de Goncourt : l'un représente des *Jeunes filles et un perroquet*, l'autre un gamin qui fait jaillir l'eau d'un robinet sur deux jeunes personnes. La planche où Henriquez a gravé le dernier morceau, avec le nom d'Eisen père, a pour titre : *L'Espièglerie*.

d'abord été peintes, et non pas seulement dessinées. Beaucoup effleuraient l'indécence, étaient en harmonie avec le goût de l'époque : nous nous bornerons à citer *Henri IV et Gabrielle*, le *Jour* et la *Nuit de mariage*, la *Vertu sous la garde de la Fidélité*, les *Désirs satisfaits*, le *Modèle enchanteur*, les *Premiers Aveux*, la *Dame de charité*, la *Vieille de bonne humeur*. Quant à la *Ramasseuse de cerises*, reproduite par le burin pour un livre de Dorat, elle nous introduit en pleine licence. On voit sur cette page immodeste une jeune fille que des prélats ont fait mettre toute nue, et qui ramasse devant eux, l'une après l'autre, des cerises éparpillées, montrant aux béats personnages ses charmes secrets, dans les attitudes les plus variées, sous les plus piquants effets de lumière. Un image si hardie rappelle quelques épisodes dessinés par Eisen pour la fameuse édition des *Contes de La Fontaine*, dite des Fermiers généraux. Parmi les nombreuses toiles de l'artiste, qui sont maintenant perdues, quelques-unes se retrouveront un jour ou l'autre, car le hasard tire constamment de l'ombre des peintures précieuses ou curieuses, non-seulement au bout d'un siècle, mais au bout de trois ou quatre cents ans (1).

(1) Un des plus remarquables incidents de cette espèce a eu lieu pendant le mois de février 1873, à la vente de la collection Szavardy. Un tableau de Vinckenboons le fils, qui est peut-être son chef-d'œuvre, y figurait sous le nom de Brueghel le vieux. Quoiqu'il eût seulement 72 centimètres de large et 45 de haut, on y voyait au moins trois cents personnages, exécutés avec un soin prodigieux. L'auteur, ayant débuté par la miniature, appliquait la délicatesse de cette méthode à la peinture à l'huile. Sur la grande place d'un village se presse une foule immense ;

Par son crayon, avec son habile manière de décorer les livres, Charles avait conquis une telle renommée

les curieux et les chalands circulent autour de nombreuses tentes ou baraques pleines de marchandises. A droite, des groupes sont attablés devant une auberge, au pignon de laquelle ondoie une oriflamme. Derrière les buveurs, des badauds environnent une estrade où gesticulent des acteurs en plein vent. A gauche, toute une famille aristocratique sort d'un château pour aller voir la fête. Ils ont mis leurs vêtements des grands jours, et ces costumes fixent la date du tableau vers 1610 : les femmes portent des collerettes en forme de van, ou des fraises tuyautées, qui hérissent aussi le cou des hommes. Au second plan se dresse un manoir gothique avec des toitures aiguës, qui avoisine un étang ou, pour mieux dire, un lac, sur lequel voguent des barques pleines de monde. Sur la rive ultérieure, la kermesse se prolonge : une suite de tentes abritent les étalages des marchands forains. Derrière le château, des collines d'un vert sombre ferment l'horizon; les nuages sont presque de la même couleur. A droite et à gauche, de vieux arbres, qui montent hardiment vers le ciel, étendent leurs branches à travers le panneau et les réunissent au milieu, formant ainsi un cadre naturel; chaque feuille a été peinte séparément. Leur vert profond n'a aucun rapport avec les nuances des Brueghel; la magnificence générale des tons éclipse tous leurs tableaux connus. Sur une branche, au premier plan, est mis en évidence le pinson qui servait de monogramme à l'auteur. Les détails sont charmants, vivants : c'est tout un monde dans un petit espace. On pourrait s'amuser pendant trois jours à l'analyser. Je le répète, c'est probablement le chef-d'œuvre du peintre, chef-d'œuvre que personne ne connaissait : et tout d'un coup il est sorti de l'obscurité, au bout de deux cent soixante ans! Les diverses personnes qui l'ont possédé pendant ce long intervalle, en ont eu le plus grand soin, car il est dans un état de conservation admirable. Un heureux amateur en a fait l'acquisition pour la somme dérisoire de 1,080 francs! Voyez ce que j'ai dit du peintre dans mon sixième volume, pages 188 et suivantes.

qu'un éditeur l'ayant chargé d'illustrer la *Henriade*, Voltaire crut devoir lui adresser une lettre flatteuse.

« Je commence à croire, monsieur, que la *Henriade* passera à la postérité, en voyant les estampes dont vous l'embellissez : l'idée et l'exécution doivent vous faire également honneur. Je suis sûr que l'édition où elles se trouveront sera la plus recherchée. Personne ne s'intéresse plus que moi au progrès des arts, et plus mon âge et mes maladies m'empêchent de les cultiver, plus je les aime dans ceux qui les font fleurir. »

Charles Eisen était donc un homme d'un vrai talent, comme dessinateur et comme peintre. On regrette d'autant plus le manque de bon sens qui a troublé sa vie, hâté sa fin et assombri ses dernières années.

La sottise qu'il avait faite d'épouser une femme beaucoup trop âgée eut des conséquences funestes. La pauvre créature approchait de la soixantaine, quand la fougue des passions ne s'était pas encore éteinte en lui. Son ardeur virile cherchait donc à butiner hors de son ménage, *leo quærens quem devoret*. Mais cette maraude ne lui suffisait pas, et la vie en commun avec sa compagne légale lui devenait fastidieuse. En 1767, à l'âge de quarante-sept ans, il changea tout à coup de domicile, abandonnant sa femme et ses enfants. Il avait séduit une dame Martin, veuve d'un valet de chambre, avec laquelle il s'établit rue Saint-Hyacinthe. Et la séparation entre lui et sa famille, qui demeurait au faubourg Saint-Denis, fut absolue, irrévocable. Son fils et sa fille se marièrent sans qu'il parût à leur noce. Pendant que la cérémonie

avait lieu, il oubliait près de l'étrangère les enfants de son premier amour.

Son manque de jugement et ses fautes l'avaient mis sur la pente du malheur : il continua d'y rouler. C'était du reste un homme sans aucune lueur d'éducation, livré comme un barbare aux instincts grossiers de la nature. Ce billet, écrit pendant son séjour avec Mme Martin, suffirait pour le prouver.

« Je suis on peu ou pas plus contant don monsieur Massard a rendu ce cuq de lempe, ce 10 janvier 1771. »

Ch. Eisen.

Ce qui veut dire : — Je suis on ne peut pas plus content de la manière dont M. Massard a rendu ce cul-de-lampe. — Non-seulement l'auteur a violé audacieusement les lois de l'orthographe, mais il a glissé dans la phrase un mot inutile et en a oublié trois.

Il y a tout lieu de croire qu'il administrait sa fortune comme sa vie, gaspillant ses bénéfices, ne prévoyant jamais les conséquences fâcheuses de ses actions. Après la mort de Louis XV, en 1774, les vignettes passèrent de mode. Elles étaient la ressource principale du dessinateur flamand : il tomba donc peu à peu dans la gène, et s'esquiva en 1777, pour échapper aux poursuites, aux doléances, au visage rébarbatif de ses créanciers. Où alla-t-il chercher un refuge? A Bruxelles, parmi ses compatriotes, qu'il avait oubliés pendant sa bonne fortune. Il se logea rue au Beurre, chez un quincailler nommé Jean-Jacques Clause, s'y meubla une chambre. « Il arrivait, dit le biographe Hécart,

rongé de goutte et tourmenté par les maux qu'entraînent le libertinage et la débauche. » A cinquante-sept ans, déjà courbé sous le poids de la vie! Quelle chute rapide, et comme il faut savoir tout ménager ici-bas, les ressources de son organisation aussi bien que son talent et sa fortune! Ayant dissipé follement presque toute sa part d'existence, l'habile dessinateur en traîna le reste dans la misère et l'abandon. Il empruntait, il faisait des dupes, il mettait son hôte à contribution. Le 4 janvier 1778, moins d'une année après son départ, la mort le délivrait enfin du pénible travail de diriger, parmi les écueils, sa barque toujours poussée à la dérive (1).

Au sieur Clause, dont il habitait la maison, il n'avait jamais soufflé mot ni de sa femme, ni des deux enfants qui lui restaient. Il avait seulement donné l'adresse de Charlotte Martin, sa maîtresse en disponibilité, qu'il appelait emphatiquement Mme de Saint-Martin. Le quincailler adressa donc à la compagne illégitime d'Eisen l'annonce de sa mort, dans une lettre comique et naïve... « Mais, grâce à Dieu, il s'est bien converti pour mourir. Le curé de Saint-Nicolas lui a confessai et qu'il en a été bien contens. Il est enterré sur le cimetière de Sainte-Gudule, le 6 du courant; je l'ay fait enterrer jolyment. »

Le brave industriel avait d'autant plus de mérite à le faire si joliment coucher dans son dernier gîte,

(1) Son père ne l'avait pas précédé de beaucoup dans le monde inconnu, puisqu'il ne cessa de vivre qu'en 1777, âgé d'au moins quatre-vingt-douze ans. Gault de Saint-Germain fait naître Charles Eisen *à Paris* et affirme qu'il décéda *dans la même ville en* 1780. Quelle manière d'écrire l'histoire!

que le défunt lui devait une grosse somme pour sa position, 376 florins, qui représentaient 808 livres de France et quelques sous. Et il n'était pas le seul créancier d'Eisen. Le fugitif avait acheté, il est vrai, des meubles et des livres, qui auraient dû servir à payer ses dettes, mais il en avait vendu clandestinement une bonne partie, et le reste ne suffisait pas pour couvrir la moitié du déficit. Le peintre avait assuré au marchand qu'on l'indemniserait sur ses meubles de Paris, dans le cas où ceux de Bruxelles ne fourniraient point la somme exigible. Le quincailler terminait sa lettre en priant la femme supplémentaire de vouloir bien avertir le père du défunt. On mit les scellés, dont Charlotte Martin fut constituée gardienne. Mais la femme légitime arriva, fit expulser l'aventurière et lever les scellés. On ne trouva pas grand'chose, et pour recueillir ces maigres épaves, les créanciers de Paris accoururent comme une troupe avide. Dans l'inquiet bataillon figuraient le boulanger, le perruquier, le chirurgien, le fruitier, le frotteur, auquel Eisen devait 45 livres depuis 1774, le propriétaire du logis, maître Wasselin Desfossés, professeur en droit, le graveur Patusse enfin, qui réclamait 240 livres payées d'avance à l'artiste inconsidéré, pour deux dessins qu'il aurait dû lui remettre en 1773, et un autre à-compte de 36 livres, donné le 7 février 1777, pour ces mêmes dessins, qu'il promettait toujours et n'exécutait jamais (1).

Ainsi avait terminé sa carrière dans l'abaissement

(1) *Galerie historique universelle*, par De Pujol; 1786. — *Dictionnaire critique d'histoire et de biographie*, par Jal; 1867. — *L'Art au* XVIIIe *siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt; 1874.

et la pauvreté un dessinateur présomptueux, qui, un jour, enivré par la bonne fortune, avait cru pouvoir lutter d'élégance avec le roi Louis XV. Sa renommée lui a survécu : l'histoire l'a traité moins durement que le sort, qui ne pardonne aux individus ni leurs fautes, ni leurs maladresses, quoiqu'il se plaise souvent à exalter le crime et à punir la vertu.

CHAPITRE VII

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

La famille Van Loo. — Son origine flamande et ses titres de noblesse. — Ruine de L'Écluse, ancien port de mer et siége de la race. — Jean van Loo, premier peintre du nom, y travaille dans la solitude. — Son fils Jacques van Loo quitte la ville déserte et va chercher fortune à Amsterdam. — Il y subit l'influence de Rembrandt et de son école. — Ses principes religieux le forcent de quitter la Hollande. — Accueil généreux qu'il trouve en France. — Anne d'Autriche et la haute noblesse se font peindre par lui. — Sa science anatomique et son talent. — Chef-d'œuvre exécuté en 1650. — Louis van Loo, son fils, homme médiocre. — Il s'établit en Provence. — Jean-Baptiste van Loo, fils de Louis, fait des études italiennes. — Il travaille d'abord pour les princes de Savoie, puis se fixe à Paris. — Faveur du Régent, succès rapides. — Commandes officielles, nombreux portraits. — Persistance des qualités flamandes dans son talent. — Il devient membre de l'Académie. — Son habileté comme professeur. — Il passe en Angleterre, d'où il rapporte les germes d'une maladie mortelle. — Années de langueur, décès de l'artiste à Aix, en Provence.

Pendant que les villes principales de la Belgique et de la Flandre française envoyaient à Paris leur con-

tingent d'artistes, une pauvre commune abandonnée, presque perdue au milieu des sables et des bruyères, allait lui fournir toute une série de peintres habiles, qui devaient jouer dans la métropole et dans les provinces un rôle considérable, obtenir les plus grands honneurs. L'Écluse était autrefois le port de mer où Bruges donnait rendez-vous aux navires du monde entier. Les richesses de l'univers affluaient sur ses quais et dans ses vastes entrepôts. Mais l'Atlantique roulait des flots de sable vers ce bassin peu profond, si bien qu'elle finit par le rendre inabordable et même par le combler. Le havre jadis fameux, où se pressaient les voyageurs, n'est plus maintenant qu'une bourgade solitaire. En 1815, lorsqu'on traça les frontières de la Belgique et de la Hollande, les ministres anglais la firent adjuger au royaume des Provinces-Unies, de peur que la mer, qui a barré le port, ne vînt à le dégager dans un de ses puissants caprices; mais ce pauvre village n'en est pas moins une localité flamande.

En 1614, dans une de ses rues désertes, venait au monde un petit garçon, qui, après bien des aventures, fonda une glorieuse famille et siégea en France parmi les membres de l'Académie des beaux-arts. Il s'appelait Jacques van Loo. On ne possède aucun détail ni sur son enfance, ni sur ses premières études. Kramm, par un sentiment d'orgueil patriotique, a voulu en faire un Hollandais. Malheureusement pour son opinion, les preuves sur lesquelles il l'appuie sont d'une extrême faiblesse. Il a été chercher jusqu'en 1219 un ancêtre des Van Loo qui portait le nom de Jean. « Théodore Schrevelius, dit-il, dans sa *Des-*

cription de Harlem (p. 277), parlant des familles qui, pendant la célèbre expédition des Harlemois, à l'époque du siége de Damiette en 1219, ont soutenu la gloire de leur nom, et indiquant les armoiries qu'elles portent encore en souvenir de cet exploit, ajoute pour terminer : — Finalement le lion blanc et argenté, dans un champ d'azur, désigne la famille des Van Loo, que Jacques van Loo a illustrée dans l'expédition de Damiette, et le nom de cette famille n'a pas été obscurci par le temps. » Et Kramm, faisant un effort désespéré de généalogie, rattache à ce lointain aïeul les Van Loo de Flandre, la race, suivant lui, ayant dû multiplier et envoyer des essaims hors de Harlem.

Mais le nom de famille *Van Loo* est répandu à profusion sur tout le sol de la Néerlande. Il vient probablement du mot germanique LOCHE, qui signifie *creux*, *trou*, *fossé;* dans sa vieille forme LOO, il a disparu, ou, du moins, les dictionnaires ne le donnent pas; à la place on trouve le substantif *loch*, dont le sens est identique à celui du monosyllabe allemand. L'idiome anglais a conservé l'adjectif LOW, qui veut dire *bas*, *petit*, *inférieur*, au point de vue de la situation, comme un terrain bas, la marée basse. VAN LOO, par suite, correspond aux termes ***De la Fosse***, ***Du Fossé***, ***Ducreux***, si communs en France; de même que toutes les appellations empruntées aux objets extérieurs, il s'est multiplié indéfiniment. Une quantité de lieux, en Belgique et en Hollande, portent des noms qui proviennent de cette origine topographique, Ecloo, Beverloo, Tongerloo, Westerloo, Tessenderloo, Waterloo : le bassin où fut écrasée en 1815 l'armée française et que j'ai vu de mes propres yeux,

devait être jadis un étang ou un endroit marécageux (WATERLOO, *le Creux humide*). Il y a près de la frontière française un village flamand nommé *Loo*, et en Hollande le château fameux du *Loo*. Dans tous les districts de la Néerlande il existait donc des familles qui s'appelaient VAN LOO, *De la Fosse*, *Du Fossé*, *Desfossés*.

Une de ces familles, domiciliée à Anvers, mérite toute notre attention. Six de ses membres figurent sur les registres de la corporation de Saint-Luc. Le premier, Victor van Loo, entra comme élève, en 1479, chez Pierre van Nispen ,probablement pour se former à l'art de peindre, quoique le texte ne le dise pas. En 1542 fut admis aux priviléges de la maîtrise le libraire Jean van Loo. Douze ans après, Gérard van Cleve, peintre, reçut dans son atelier Henri van Loo. En 1575, Godefroid Henri van Loo obtint d'emblée le titre de franc-maître, comme fils de maître. En 1602, sous l'administration de Jean Brueghel et d'Otho Vœnius, un nommé Adrien Loo (sans la particule) devint apprenti chez Rombout van de Veken, fabricant de verre et peintre-verrier. En 1612 fut reçu franc-maître Bernard van Loo, relieur.

Voilà donc toute une famille anversoise portant le nom de Van Loo, qui pratiquait la peinture ou exerçait les professions distinguées de libraire et de relieur. N'est-il pas naturel d'y chercher, plutôt qu'en Hollande, l'origine des maîtres flamands illustrés par deux siècles de travaux? Mais peut-être encore les Van Loo de l'Écluse appartenaient-ils à une autre race que les Van Loo d'Anvers. Une foule d'individus, en France, sont désignés par les mots Dubois, Dupré,

Dupuis, Dumont, Duval, Delahaye, Duchemin. Dandré-Bardon, qui avait été l'élève, qui était resté l'ami de Jean-Baptiste et tenait de lui des renseignements particuliers, affirme que les Van Loo étaient de race noble et sont honorablement cités dans les fastes généalogiques des Pays-Bas. Mais ils perdirent leur fortune, selon toute vraisemblance, et furent obligés de recourir au travail pour ne point subir les dures épreuves de la misère (1).

Le premier qui attira sur lui l'attention publique s'appelait Jean et vint au monde en 1585. Il paraît avoir exécuté des scènes familières et des scènes comiques : une *Réunion de buveurs et de joueurs*, gravée par Houbraken, rentre dans cette catégorie. Le seul travail de son pinceau que l'on connaisse jusqu'à présent, l'*Intérieur d'une verrerie où l'on imite le corail*, se trouve dans le musée de Christiansborg, à Copenhague. Il porte la signature : *J. V. Loo*. C'est une œuvre de fortes dimensions, car les personnages y sont de grandeur naturelle et en pied. Jean habitait L'Écluse, puisque son fils Jacques y vit le jour. Comment pouvait-il subsister dans cette pauvre bourgade? Sans doute il vendait ses toiles à Bruges et dans les villes circonvoisines, puis rentrait au logis en suivant les dunes, et voyait de loin sa maison fumer sur la

(1) « Nous n'irons point remonter dans les siècles passés pour dévoiler la noblesse des Van Loo. Cette famille est originaire de Flandre : les fastes généalogiques des Pays-Bas, qui en font une mention honorable, nous apprennent que c'est d'un Charles van Loo qu'est descendu Jean van Loo, le premier de ce nom qui s'est attaché à la peinture. » *Vie de Jean-Baptiste van Loo*, dans le préambule.

grève aride, près des eaux mortes et silencieuses qui reflétaient jadis tant de vaisseaux et de gais pavillons. Cette existence retirée, presque solitaire, ne convint pas à son héritier, selon toute apparence, car il abandonna le pays et alla chercher fortune dans la grande cité d'Amsterdam. Il y obtint un succès rapide que justifiait son mérite. Les données qu'il traitait de préférence, avec un talent peu ordinaire, étaient des sociétés bourgeoises, bien dessinées, d'une couleur agréable et d'une touche moelleuse. Il exécutait aussi des portraits et de petits morceaux d'histoire : quelquefois il ornait de figures spirituelles les paysages d'Hobbéma, de Wynants et d'autres maîtres contemporains. Il forma des élèves et eut l'honneur d'enseigner la peinture à Eglon van der Neer. Jacques était donc mêlé au grand mouvement de l'art hollandais, pendant la première partie du XVIIe siècle; il voyait, il fréquentait les héros de cette brillante époque; et il n'aurait probablement jamais quitté les bords du Zuyderzee, il ne serait jamais venu s'établir à Paris, sans une circonstance particulière.

C'était un zélé catholique; pendant longtemps ses opinions religieuses ne lui avaient porté aucun préjudice; mais un moment arriva où elles rendirent sa position désagréable et même périlleuse, dans le conflit des sectes diverses; sacrifiant ses intérêts à ses principes, il abandonna la ville hospitalière où il s'était fait un nid (1). La France, heureusement, était alors comme un grand refuge, qui abritait tous les naufragés du sort. Van Loo prit la route de la capitale,

(1) Dandré-Bardon : *Traité de Peinture*, t. II, p. 127.

et fut accueilli en frère. Du premier coup, son talent et sa célébrité le mirent en relation avec les plus hauts personnages, à commencer par Anne d'Autriche, devenue lourde, grasse et morose, fatiguée des mécomptes de la vie et des luttes de la politique, ayant perdu la tardive jeunesse, la voluptueuse ardeur, qui la faisaient tressaillir, à quarante-deux ans, sous le regard passionné de Mazarin. Elle chargea le nouveau-venu d'exécuter son portrait, où il la peignit coiffée à la Sévigné, triste et pensive, étalant sa face replète entre deux touffes énormes de cheveux. La planche, sur laquelle cette effigie a été gravée par Lambert Visscher, porte l'indication : *Van Loo pinxit, excudit,* comme si Jacques faisait le commerce d'estampes, suivant une coutume très-répandue à cette époque parmi les artistes.

Son prompt succès en France dut être facilité par un chef-d'œuvre, qui excite l'admiration des connaisseurs et que M. Ingres citait avec enthousiasme. Porporati en a fait une gravure digne du modèle : l'inscription nous apprend que l'original avait été peint en 1650, époque vers laquelle l'auteur vint probablement se fixer à Paris. C'est le *Coucher à l'italienne*. Il représente une femme vue de dos, près d'un lit où elle va s'étendre; elle est entièrement nue, sauf un petit bonnet, qui, par opposition, accentue encore la simplicité de sa mise. Appuyée sur sa jambe droite, le genou gauche plié et posé au bord d'une chaise, où elle a étalé sa chemise, elle a écarté de la main droite la couverture de son lit. Impossible de voir des proportions plus admirables, des chairs plus vraies, un corps plus appétissant; la belle créature tourne sa

jolie tête vers le spectateur, comme si elle l'invitait à partager la couche moelleuse, où elle va reposer ses formes attrayantes. C'est la vie, c'est la nature rehaussée par un ajustement coquet, par une pointe de volupté. Cette chambre discrète, ces reins superbes, ces jambes irréprochables, ces magnifiques épaules, toute cette organisation à la fois élégante et robuste mettent en travail l'imagination la plus chaste. Les peintres, sculpteurs et amateurs recherchent la gravure, qui est classée parmi les chefs-d'œuvre. Le tableau même a été vendu à Paris vers 1830. Gault de Saint-Germain, qui le vit alors, nous fournit ce détail curieux. « Les ouvrages de Jacques van Loo ne sont pas très-communs, en France, ni même très-recherchés ; plusieurs ont été adjugés, sous mes yeux, à des prix médiocres. Le *Coucher à l'italienne*, exposé en vente, il y a quelques années, à l'hôtel de Bullion, a été porté à 6,000 francs; on l'estimait 12,000 (1) ». L'œuvre atteindrait maintenant une somme beaucoup plus forte. Ajoutons que la femme est de grandeur naturelle, ce qui n'en diminue pas l'effet. En 1859, elle appartenait à M. De Mortenart. Ces mystérieux apprêts du soir, figurés sans le moindre voile, flattaient la corruption élégante, qui, depuis les fabliaux jusqu'à nos jours, a composé invariablement le fond des mœurs françaises.

Il ne paraît pas néanmoins qu'on ait demandé au pieux Flamand beaucoup d'images analogues. Son pinceau était employé surtout à copier les traits des

(1) *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, t. II, p. 101.

grands personnages. En 1661, il reproduisit sur la toile l'archevêque de Paris, Pierre de Marca, précédemment archevêque de Toulouse, mort l'année suivante. Le portrait fut gravé par Van Schuppen en 1663, preuve manifeste de la haute renommée que le peintre avait conquise. Jean de Gomont, conseiller du roi, président du parlement, offrit encore à son œil scrutateur sa tête fine, grasse et rusée; Arnaud de Pomponne, ambassadeur de France dans plusieurs cours et finalement ministre des affaires étrangères, dut poser devant lui en 1665, pendant le séjour qu'il fit cette année à Paris; sa belle figure, annonçant l'intelligence, la réflexion et l'énergie du caractère, a été magnifiquement gravée par G. E. Petit. Jacques van Loo entra donc de plain-pied dans la haute société française, recherché, admiré, employé par toute l'aristocratie, ouvrant dès le début à sa famille une heureuse et brillante carrière.

Le 6 janvier 1663, l'Académie des beaux-arts lui octroyait un fauteuil. Il exécuta pour morceau de réception le portrait de Corneille le père, classé alors parmi les grands peintres : ce portrait remplaça celui de Colbert, que l'on avait d'abord demandé à l'artiste. Jacques van Loo occupa pendant près de huit ans son siége académique et mourut le 26 novembre 1670.

Une superbe gravure, exécutée par Lambert Visscher, montre son talent appliqué aux sujets de la vie réelle. On y admire le buste d'un petit Savoyard, portant sur son bras gauche sa marmotte endormie, et lui tirant de la main droite une oreille. Ses traits accentués, vivement dessinés, sont pleins de finesse; il regarde le spectateur avec un air spirituel. Un grand chapeau

ombrage son front, l'ajustement est des mieux entendus. Cette planche unit la délicatesse à une vigueur extrême, où le clair-obscur met toutes les formes en saillie. Jacques van Loo, sur la terre de France, avait conservé les goûts flamands et hollandais.

La toile où semble vivre encore le peintre Michel Corneille, enthousiasmait Bardon. « Cet ouvrage digne de Van Dyck, imprimait-il en 1765, le seul que nous connaissions de Jacques van Loo, fournit une preuve victorieuse du degré d'excellence où il porta ses talents (1). » L'image si vivement louée orne la galerie du Louvre. Elle a un caractère exotique, non pas flamand, mais hollandais : on voit que le séjour de l'auteur dans la ville d'Amsterdam avait exercé sur sa manière la plus vive influence. Et l'on ne prendrait pas ce tableau pour l'effigie d'un peintre : on dirait plutôt celle d'un abbé, car le personnage porte un grand manteau noir et un ample rabat. C'est d'ailleurs une tête singulière, un visage fin, délicat, presque maladif, au teint pâle, au front dégarni. La chevelure grisonnante, peu touffue, tombe légèrement sur les épaules. La main droite appuyée à la hanche, l'artiste s'incline dans le sens contraire, et paraît montrer de la main gauche un objet situé au-dessous de lui : est-ce le tombeau où il allait descendre, car il approchait du terme de ses jours et ne devait plus vivre qu'une année? Les pieux sentiments de l'époque, la résignation chrétienne ont pu donner à ce geste le sens que je lui attribue. L'image est habilement dessinée, peinte avec souplesse et d'une touche

(1) *Traité de la Peinture*, t. II, p. 127.

facile, mais monotone de couleur. La facture, la disposition de la lumière font penser à l'école de Rembrandt, qui s'épanouissait alors en pleine fleur; dans son ensemble néanmoins, la toile n'a pas la force, la décision, l'éclat du maître et de ses principaux élèves. C'est une œuvre distinguée, ce n'est pas une œuvre frappante, et les éloges d'André Bardon effleurent l'hyperbole.

Son aveu naïf que le portrait de Michel Corneille le père était la seule toile de Jacques van Loo qui lui fût connue, montre avec quelle paresse on étudiait jadis l'histoire des beaux-arts (1). Il devait exister alors à Paris et en divers endroits de la France des productions assez nombreuses du peintre flamand. Le biographe de la famille ne s'était pas donné la peine d'en rechercher quelques-unes. Il avait sous les yeux le tableau de réception; il ne parlait que de celui-là et ne s'inquiétait nullement des autres.

Le musée du Louvre possède en outre de Jacques van Loo une étude de femme qui est assez singulière. Elle doit avoir été faite en Belgique ou en Hollande. La jeune fille sournoise qui servait de modèle et qui lance des regards obliques, avec un air peu avenant, a le bas du dos appuyé contre une table, le haut du corps nu jusqu'au dessous du nombril, les membres inférieurs encore habillés. Je ne sais pourquoi l'artiste faisait poser cette triviale créature. Ses formes n'ont rien d'attrayant, et ses mamelles flasques pendent sur

(1) Bardon connaissait pourtant le *Coucher à l'italienne*, car il écrivait plus tard, en 1779, à propos de cette œuvre supérieure : « Le magnifique tableau que tous nos connaisseurs viennent d'admirer et qu'on grave actuellement à Turin, est une preuve bien frappante de l'excellence de ses talents. »

sa poitrine. Je présume qu'il trouva mieux en France, puisqu'il y peignit une femme nue qui est un chef-d'œuvre.

La galerie de Schleissheim renferme un tableau de sa main, signé et daté : *J. V. Loo* 1655. Il représente la Fortune en équilibre sur une boule et prodiguant ses largesses à des individus placés devant elle, qui jouissent tranquillement des biens de la vie; derrière elle, l'Infortune et la Discorde cherchent en vain à saisir les présents qu'elle distribue au hasard (1). La collection de Schleissheim, reléguée dans un château désert, a l'inconvénient de ne pas rester ouverte une partie du jour. Le gardien qui vous la montre, qui vous talonne de son impatience et de sa mauvaise humeur, n'y rend pas l'étude facile. On craint toujours quelque boutade. Forcé de crayonner à la hâte des notes laconiques, je m'aperçois que je n'en ai pris aucune sur le tableau du vieil artiste flamand. L'autre toile, signée : *J. V. Loo*, qui orne le musée de Brunswick, représente Diane et ses nymphes. Revenue de la chasse, l'austère et agile déesse se repose près d'une nappe d'eau, où quelques-unes de ses suivantes baignent déjà leurs formes gracieuses, pendant que leurs compagnes se déshabillent pour montrer leurs beaux corps aux spectateurs, bien plus que pour les rafraîchir dans l'onde transparente. Un lièvre et des oiseaux morts, jetés sur le gazon, témoignent de leur adresse. Ces provoquantes nudités rappellent la femme sans chemise gravée par Porporati. Les tons moelleux

(1) N° 1580. H. 3 pieds 3 pouces 6 lignes; L. 2 pieds 11 pouces. Toile.

des chairs ne séduisent pas moins que leurs élégants contours (1).

La famille Dufraisne, à Cambrai, possède un autre tableau peint par le même coloriste. C'est le portrait d'un jeune étudiant, signé *J. van Loo*. L'artiste écrivait donc partout son nom en deux syllabes, comme je le fais moi-même. Œuvre harmonieuse, très-bien éclairée, avec les teintes d'or que Rembrandt avait mises à la mode pendant le séjour de l'auteur dans la ville d'Amsterdam. Assis sur un escabeau, le studieux personnage accoude son bras gauche sur une table, comme pour porter plus facilement un livre, où il attache ses regards. Ses cheveux brun foncé tombent négligemment autour de son cou demi-nu. Les manches de sa veste, qui sont assez courtes, laissent voir ses poignets. Une culotte à l'ancienne mode et une chaussure grossière forment le bas de son vêtement. Contre le mur pendent des houppes de crin, étagées comme les tuyaux d'un orgue. Que font-elles là? Le jeune homme est-il un musicien? Question mystérieuse que je ne puis résoudre et que je propose à l'Académie des inscriptions, ou à l'Académie des beaux-arts, pour un prochain concours.

Un critique anonyme de Nuremberg caractérise ainsi la manière de Jacques van Loo : « C'était un dessinateur correct, un bon coloriste, un peintre d'une touche agréable. Tout ce qu'il exécutait avait l'air naturel. »

De Burtin possédait de Jacques van Loo une petite

(1) N° 661. H. 5 pieds 8 pouces; L. 6 pieds 10 pouces. Toile.

toile (28 pouces sur 23), qu'il décrit en mauvais style, mais avec soin. Elle représente un *Matelot*, de la mine la plus joyeuse, tenant en main une coquille nacrée, dite *oreille de mer*, remplie de genièvre qu'il se dispose à boire; son air de satisfaction réjouit par contre-coup le spectateur. Il est en plein air, de grandeur naturelle, vu à mi-corps et de face, les manches retroussées. Sa belle chevelure presque noire et son costume brun contrastent d'une manière habile avec le reste du tableau, peint de nuances plus légères. La touche est large, nette et moelleuse, la carnation vraie et transparente, le dessin et le clair-obscur sont admirables. Mais ce que l'expert loue principalement avec enthousiasme, c'est le geste des mains, l'attitude et le raccourci parfait de la tête. Suivant lui, ce morceau rare égale l'artiste flamand aux peintres les plus célèbres (1).

Jacques van Loo, fondateur d'une illustre famille, est donc un de ces hommes que le temps a voilés d'une ombre injuste, qui n'ont pas conservé dans l'histoire et dans l'estime publique le rang glorieux auquel leur mérite leur donnait droit. Son *Coucher à l'italienne* révèle de fortes études, une grande connaissance de l'anatomie. Cette manière scrupuleuse de travailler passa comme une habitude et une tradition à tous ses descendants.

Dès la seconde génération, en commençant au premier peintre marquant de la lignée, la famille des Van Loo, qui était d'abord remontée vers la Hollande,

(1) *Traité théorique et pratique des connaissances qui sontnécessaires à tout amateur de tableaux*, p. 445.

fut poussée par les circonstances vers l'Italie et nos provinces méridionales. Louis van Loo, fils de Jacques, né en 1641, probablement à l'Écluse, avant l'émigration de son père, car celui-ci n'avait alors que vingt-cinq ans, suivit sa famille sur les bords de la Seine et obtint tout jeune des lettres de naturalisation, quand son père n'était pas encore membre de l'Académie des beaux-arts. Après avoir remporté à cette académie le premier prix de peinture, il en serait devenu membre quelque jour, si un duel, où il tua son antagoniste, ne l'avait forcé de quitter Paris et de chercher un refuge dans la ville de Nice, qui appartenait alors au duc de Savoie. Plus tard, il put quitter Nice, s'établir à Toulon, puis à Aix en Provence, où il épousa, en 1683, Marie Fossé, jeune personne ravissante et d'une bonne famille. Elle lui donna deux fils, Jean-Baptiste et Charles-André, que l'on nomme d'habitude Carle van Loo, devenus tous les deux plus illustres que leur père. Je n'ai trouvé nulle part des renseignements détaillés concernant la vie et les œuvres de Louis : chose singulière pour un artiste si voisin de nous ! Mariette avait une mince idée de son talent. « Ce n'était pas, dit-il, un peintre d'un grand mérite. Il s'était établi en Provence, s'y était marié et y est mort, à Aix, en 1712, âgé de soixante-deux ans. » La proximité de l'Italie et la vue constante des pages italiennes durent influer sur sa manière ; il fut lié intimement avec plusieurs coloristes ultramontains, puisqu'il plaça dans l'atelier de l'un d'eux, Benedetto Luti, son fils aîné Jean-Baptiste. Quoi qu'en dise Mariette, Louis van Loo mourut en 1713 et pas en 1712 dans la ville de Nice et non pas dans la ville d'Aix, à

l'âge de soixante-douze ans et non point à l'âge de soixante-deux.

Jean-Baptiste, son fils aîné, eut pour berceau la ville d'Aix, en Provence, où il naquit le 11 janvier 1684. Son père lui enseigna les éléments de la peinture. Il avait déjà exécuté quelques tableaux, lorsqu'il se rendit à Toulon, en 1706, pour voir les sculptures du Pujet. On lui demanda deux toiles, qui excitèrent vivement l'attention, et fit la connaissance d'une jeune personne, dont le père était un avocat nommé Lebrun. Il épousa la fille et enthousiasma si bien le père, qu'il prit à son tour le pinceau, devint un habile miniaturiste. Sa verve l'entraîna même à épouser Catherine van Loo, sœur de Jean-Baptiste, laquelle avait aussi du talent. Le beau-fils devenu beau-frère exécuta d'abord nombre de portraits, pour subvenir aux frais de son jeune ménage, et allait s'élancer dans le domaine de la grande peinture, quand le duc de Savoie et le prince Eugène vinrent assiéger Toulon en 1708. Il chercha un refuge à Aix, y travailla pour plusieurs églises, puis alla retrouver son père à Nice en 1712. Ce n'était pas là qu'il devait se fixer : car nous le voyons bientôt après séjourner à Monaco, d'où il se rend à Gênes, puis à Turin. Dans la capitale du Piémont il fut employé par le duc du Savoie, mais surtout par le prince de Carignan, son fils. Un morceau d'histoire, que le jeune amateur trouva superbe, lui fit prendre la résolution d'envoyer l'artiste à Rome pour y perfectionner son talent. Il lui assura, en conséquence, une pension annuelle de six cents écus. Dans la ville éternelle, Jean-Baptiste se mit sous la discipline du cavalier Benedetto Luti, et laissa pendant trois ans l'habile

éclectique gouverner son imagination. Suivant l'habitude de l'époque, son maître lui fit dessiner les statues antiques et copier les ouvrages de Raphaël, genre d'exercice qui ne pouvait profiter beaucoup, malgré l'opinion de Mariette, à une nature flamande (1). Le grave historien Lanzi caractérise en ces termes la facture du peintre florentin émigré à Rome; car Luti n'avait pas vu le jour dans la ville des papes : « Son style est comme la résultante de diverses imitations, distingué dans les formes, séduisant par sa belle couleur et ses tons lumineux, par un habile emploi du clair-obscur, aussi harmonieux au regard que peut l'être pour l'oreille la voix cadencée d'un orateur : la multitude en sent le charme, et ne se rend pas compte de ce qu'elle éprouve (2). » Jean-Baptiste profita si bien des leçons de Benedetto que son guide lui-même finit par l'admirer (3).

(1) La biographie de Jean-Baptiste van Loo, par Mariette, est un modèle de confusion et d'obscurité. Suivant le fameux critique, le jeune Van Loo débuta sous les yeux de son père, « et après avoir demeuré dans cette école jusqu'à l'âge de quatorze ans, il passa à Gênes, où il se mit à étudier avec une grande application. Il s'y occupa principalement à peindre les portraits, pour lesquels il se sentait un talent particulier, et il en fit un grand nombre dans l'espace de deux ans qu'il resta dans la même ville. Il passa ensuite à Turin, où il continua à peindre des portraits avec succès... ». Cela veut dire que Jean-Baptiste, *à l'âge de quatorze ans*, peignait la figure humaine comme un artiste expérimenté, dans la ville maritime; que deux ans après, c'est-à-dire *à seize ans*, il put aller continuer sa profession à Turin. Quelle précocité merveilleuse! Tout cela est faux.

(2) *Storia pittorica della Italia*, t. Ier, p. 274.

(3) *Ibid.* t. II, p. 245.

Après avoir terminé ce second noviciat, Van Loo reprit son vol dans le libre domaine de l'imagination. Ayant quitté Rome, un de ses protecteurs, Victor-Amédée, le chargea de peindre à fresque deux plafonds au château de Rivoli. L'heure approchait où la France, qui était alors la reine intellectuelle des nations, allait étendre sur lui son manteau fleurdelisé. En 1719, il vint rejoindre à Paris le prince de Carignan; le noble amateur le logea près de lui, dans son hôtel de Soissons, et lui rendit bientôt l'éminent service de le présenter au duc d'Orléans.

Accueilli avec une extrême bienveillance, on l'employa pour ses débuts à restaurer les cartons de Jules Romain, qui faisaient partie de la collection royale. Ce premier travail fut suivi de commandes importantes : il peignit des plafonds, des tableaux à l'huile, exécuta des portraits au pastel, et devint membre de l'Académie des beaux-arts, comme simple agréé, en 1722. Tout lui réussissait, quand il eut la folie de se laisser entraîner par la démence publique et de jouer, comme tant d'autres, sur le bord de l'abîme où devaient s'engloutir Law et son système, la fortune, la vie et l'honneur de tant de dupes criminelles ou innocentes. Ruiné par la banqueroute du célèbre financier, il oublia la gloire pendant quelque temps, ne travailla que pour le lucre et transporta sur la toile les figures belles ou laides, nobles ou vulgaires, de tous ceux qui pouvaient le payer. Une remarquable preuve de talent consolida sa position en France. Ayant ébauché de mémoire le portrait de Louis XV, alors tout jeune, il obtint une séance pour le terminer, et cette effigie eut un succès immense, fut copiée, reproduite à l'in-

fini : sur la gravure qu'en a exécutée N. de Larmessin, le pupille du cardinal Fleury semble avoir de quinze à seize ans; l'original fut donc peint en 1725 ou 1726. Beaucoup d'autres grands personnages posèrent devant notre artiste, François de Mailly notamment, archevêque de Reims et premier pair de France, homme à la tête fine, grasse, souriante et astucieuse (1), puis Stanislas I[er], roi de Pologne, Catherine Opalinska sa femme, beau-père et belle-mère de Louis XV (2). Le 23 février 1731, Jean-Baptiste van Loo, d'abord simple agréé, devint membre effectif de l'Académie des beaux-arts, et donna, pour tableau de réception, une toile qui orne depuis 1872 la galerie de Fontainebleau, où je ne puis l'aller voir en ce moment. Elle représente la chaste Diane, la triple Hécate, profitant des ombres de la nuit pour visiter hypocritement le bel Endymion (3).

L'auteur fut alors chargé de peindre trois tableaux, qui devaient décorer l'église du couvent des Grands-Augustins, dans laquelle avait lieu la réception des chevaliers du Saint-Esprit : les trois sujets étaient relatifs, bien entendu, à l'histoire de l'Ordre. Le Louvre en possède un, qui figure la cérémonie de l'institution. Au milieu, Henri III, assis sur son trône et portant le manteau officiel de la compagnie, en velours violet doublé de soie jaune, masse immense

(1) *P. Drevet sculpsit.*

(2) Portraits gravés par N. de Larmessin.

(3) Ce tableau a été gravé par J.-C. Le Vasseur, pour sa réception à l'Académie en 1771. Le musée de Bruxelles en possède une réduction, qui a 65 centimètres de haut sur 48 de large.

d'étoffes qui se déroule autour de lui en flots interminables, donne sa main à baiser au duc de Nevers, Louis de Gonzague, premier chevalier reçu ; drapé aussi dans le volumineux manteau de l'Ordre, il est agenouillé, tête nue, sur un coussin. Au-dessus du roi, sous le dais, plane dans un nuage la divine colombe, en l'honneur de laquelle vient d'être fondée la nouvelle association. Autour du prince se tiennent debout les quatre grands officiers : Philippe Huraut, comte de Chaverny, chancelier; Guillaume Pot, prévôt, maître des cérémonies; Nicolas de Neuville, grand trésorier; Claude de l'Aubespine, greffier; puis des agents inférieurs, Mathurin Morin, héraut d'armes, Philippe de Nambuc, huissier. Pour public, des seigneurs français et polonais, venus comme simples curieux. Si le tableau était contemporain de la solennité, chaque personnage offrirait à l'historien un portrait d'après nature, qui ne laisserait pas d'être intéressant ; mais comme l'œuvre fut exécutée un siècle et demi après l'acte qu'elle retrace, les figures sont probablement des types imaginaires.

C'est un morceau bien peint, d'une touche facile, d'une couleur harmonieuse, où les effets de clair-obscur sont habilement ménagés. Les deux acteurs principaux et les comparses ont de l'élégance et de la dignité, des attitudes et des expressions naturelles. L'auteur a obtenu tout ce que permettait de désirer un sujet si ingrat, qui n'aide le peintre en aucune manière, qui ne lui fournit pas le moindre élément dramatique. La couleur jaune, partout prodiguée, donne malheureusement à l'ensemble de l'œuvre un aspect monotone. Rubens, Van Dyck, Érasme Quellin, Jor-

daens, Gaspard de Crayer eussent évité ce défaut, eussent pris leurs mesures pour compenser l'insignifiance du motif par l'opulence de la couleur, par la délicatesse des transitions, par l'énergie et la vivacité des contrastes. Mais Jean-Baptiste van Loo n'était point un homme de leur taille. Il y a encore sur son œuvre, pourtant, quelques rayons du soleil de la Flandre, comme on peut le constater en examinant les toiles françaises qui l'environnent.

Que sont devenus les autres tableaux du couvent des Augustins? Je l'ignore. Tout ce que je puis dire, c'est que l'un d'eux représentait *le Roi donnant le cordon bleu au comte de Clermont*.

Une autre tâche confiée à Van Loo, dans un but d'intérêt public, fut de restaurer, à Fontainebleau, la galerie de François Ier, peinte par Rosso et le Primatice.

Le 10 janvier 1733, il avait été nommé adjoint à professeur. Dans sa notice sur Trémollière, le comte de Caylus fait de son enseignement et de l'influence qu'il exerça un éloge si enthousiaste que nous devons le reproduire. « L'école de ce grand maître a été une de celles auxquelles nous avons eu en dernier lieu le plus d'obligation; en effet, un homme doué de tant de parties, né peintre et d'une famille que la peinture semble avoir particulièrement adoptée, prêchoit d'exemple à ses élèves par son assiduité au travail et par la façon dont il opéroit. Faisant les portraits, il conservoit et pratiquoit les plus grandes parties de l'histoire; il s'étoit fait des règles si sûres qu'aucun de ses ouvrages n'étoit produit par le hasard, et il se montroit en toute occasion grand peintre d'histoire,

de façon qu'il en passoit toujours quelque chose jusque dans la conduite et l'ordonnance des plus simples portraits; enfin tout ce qu'il produisoit portoit sa leçon. Ce n'est pas tout : il ne disoit à ses élèves aucun mot qui n'eût son utilité, par la raison que, sans prévention pour sa manière, il ne leur parloit qu'en conséquence du génie et du talent qu'il reconnoissoit en eux, sans jamais les contraindre ni les soumettre à sa pratique. J'en ai été plusieurs fois témoin; je me rappelle avec plaisir les moments où, me trouvant dans son atelier, je le voyois dispenser à chacun le genre de leçon qui lui convenoit et donner à chaque plante qui lui étoit confiée le degré et la sorte de culture dont elle avoit besoin. C'est une justice que je ne puis refuser à ce peintre heureusement né pour former d'autres peintres (1). »

Van Loo était probablement d'une humeur assez vagabonde : car, en 1735, il abandonna Paris pour retourner en Provence. En 1737, il revint dans la capitale, où il trouva peu d'occupation, suivant Mariette. L'année suivante donc, le désir d'accroître sa fortune, de dégourdir sa main, le conduisit à Londres. Il y fut très-bien accueilli, très-bien payé, surchargé de commandes : toutes sortes de personnages venaient le prier d'immortaliser leurs faces banales, de transformer en chef-d'œuvre du pinceau un chef-d'œuvre de la nature. Parmi ces modèles plus ou moins laids, quelques figures ont conservé de l'intérêt pour nous : telle est celle du poëte lauréat Colley Cibber, que Van Loo peignit en 1740 et que Fischer grava en 1758,

(1) *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II, p. 442.

peu de temps après la mort du rimeur glorifié par ses contemporains.

O misère humaine! tout réussissait à Van Loo sur les bords de la Tamise; les guinées pleuvaient dans sa caisse, et il amassait une fortune, quand il sentit diminuer sa vigueur, quand de fréquents malaises vinrent arrêter son pinceau : la nature le trahissait au milieu de sa prospérité, le climat de l'Angleterre minait son organisation. Au-dessus de tous les avantages que lui prodiguait le sort, planait en ricanant le spectre odieux qui décime les hommes. Peu à peu, il lui fallut prendre la résolution de quitter l'Angleterre : il finit par s'embarquer; mais, comme Watteau, il emportait avec lui son arrêt de mort. Il crut que l'air de son pays natal lui rendrait la force et la santé. Il courut à Aix, se logea dans le voisinage, en pleine campagne, sembla un moment revenir à la vie; ce n'était qu'une illusion passagère. Il pouvait peindre, mais languissait : le 19 septembre 1745, il s'éteignit sans avoir quitté le pinceau, pour ainsi dire. Il laissait peu de fortune, parce qu'il avait des goûts d'amateur, qui lui dépensaient beaucoup d'argent. Six héritiers de son nom pleurèrent sa mort, Louis-Michel, François, Charles-Amédée, Claude, Hippolyte, Marie-Anne (1).

(1) Gault de Saint-Germain, qui a passé toute sa vie à écrire sur la peinture, lui fait traverser les Pyrénées au lieu de la Manche, et le confondant avec Louis-Michel van Loo, son fils, nous apprend qu'il a peint *en Espagne* « une quantité prodigieuse de portraits : il serait même resté dans ce pays, dit-il gravement, où il jouissait à la cour des honneurs dus au talent, sans le dépérissement de sa santé, qui l'obligea de re-

Dans un livre singulier, *Réflexions critiques sur différentes écoles de Peinture,* publié en 1752, le marquis d'Argens nous donne quelques détails relativement à sa façon de travailler. Il le compare au Tintoret pour la rapidité de la main. Dans une villa située près d'Aix, que possédait un M. Lenfant, il exécuta un beau plafond en quinze jours. Le prince de Carignan fut étonné de le voir peindre si vite et si bien. Les figures semblaient sortir de la toile, et elles étaient vivantes, d'un bon dessin, d'une belle couleur. Jean-Baptiste avait gardé la prestesse de pinceau qui est un des caractères du génie flamand.

Le même auteur dépeint son séjour dans la Grande-Bretagne d'une manière peu attendrissante. Des banquets interminables, une vie pantagruélique auraient, suivant lui, contribué autant, et plus peut-être, à l'affaissement de son organisation, que les pluies froides, les vents et les brumes de l'Angleterre. « Van Loo n'était pas plus intéressé que le Tintoret, dit-il. J'ai ouï dire à ses enfants, que je connois, que leur père avoit gagné plus de trois cent mille livres, dans quatre ans qu'il avoit passés à Londres, et qu'il n'en avoit pas rapporté trente mille, ayant consacré tout le reste à régaler ses amis. »

C'était un homme d'une beauté remarquable : la

venir dans son pays natal, où il mourut âgé de soixante et un ans. » (*Les trois siècles de la Peinture en France*, p. 239.) Ainsi voilà le climat brûlant de l'Espagne substitué à l'atmosphère brumeuse des Trois-Royaumes, et produisant sur Jean-Baptiste van Loo, pris pour son fils, le même effet que les vents du nord et les brouillards de la Tamise ! Et Gault de Saint-Germain écrivait ce fatras en 1808 !

nature avait modelé avec amour son ample front aux lignes pures, ses yeux bienveillants et intelligents, couronnés de sourcils réguliers, sa bouche grave et réfléchie, son menton délicat. Il portait, suivant la mode de l'époque, une élégante perruque poudrée. L'expression générale de ses traits, une noble douceur mêlée à une poétique rêverie, charmait la pensée en même temps que la vue, rehaussait, pour ainsi dire, son visage d'une grâce idéale. C'était le digne fils d'une mère ravissante.

Malgré son aptitude pour l'enseignement, il forma peu d'élèves : quatre seulement suivirent ses traces : Carle van Loo son frère, Dandré-Bardon, Trémollière et le comte de Caylus. Les trois derniers n'ont pas ébloui le public des magnificences de leur palette.

CHAPITRE VIII

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

Carle van Loo. — Son frère Jean-Baptiste, qui avait vingt et un ans de plus que lui, le traite comme un fils. — Il l'applique très-longtemps au dessin. — Voyage de Carle en Italie. — Système d'éclectisme qu'il suit dans ses études, conformément aux idées de son époque. — Ses premiers tableaux. — Le roi de Sardaigne le protége et l'emploie. — Le prince de Carignan, fils du roi de Sardaigne, le protége à son tour. — Succès rapide de Carle van Loo en France. Il est reçu membre de l'Académie à trente ans. — Admiration enthousiaste qu'on lui témoigne. — On le comble de faveurs, on se dispute ses travaux. — Il est nommé premier peintre de la cour. — Surexcité par la joie, par le désir de bien faire, il tombe mortellement frappé d'une attaque d'apoplexie. — Son caractère, ses mœurs bizarres. — Diderot le classe parmi les génies. — Son tableau de réception. — Toiles diverses dans les églises de Paris. — Elégance coquette du style, manque d'élévation.

Le peintre qui vient de nous occuper avait déjà vingt et un ans accomplis, lorsque sa mère, la séduisante Marie Fossé, lui donna un frère dans la ville de Nice,

le 15 février 1705. On baptisa le nouveau venu Charles-André. Or, au lieu de Charles, en flamand on dit *Karel*. Le public français, comme pour conserver à l'artiste une marque d'origine, prit l'habitude de l'appeler Carle, en modifiant un peu son nom étranger.

Parvenu à l'âge mûr quand le bambin né si tard put tenir un crayon, Jean-Baptiste le traita moins comme un frère que comme un fils. Il ébaucha lui-même son éducation pittoresque, en 1714, pendant son séjour dans la ville éternelle, puis le plaça chez le maître qui venait de perfectionner sa propre manière, *Benedetto Luti*. Mais, à cette époque, le jeune novice hésita entre la peinture et la sculpture. Attiré vers l'art du bas-relief et des rondes-bosses par le statuaire Le Gros, il n'aurait peut-être jamais tenu la palette, sans la mort de son nouveau professeur, qui eut lieu en 1719, juste au moment où la famille Van Loo se préparait à quitter l'Italie. Pendant le séjour momentané qu'elle fit dans la ville de Turin, puis après son installation dans l'hôtel de Soissons, à Paris, Carle, ayant abandonné le ciseau, travailla sous la direction de Jean-Baptiste. Son frère, pendant très-longtemps, l'appliqua d'une manière exclusive au dessin, d'après l'idée fausse et pernicieuse que le dessin est la base de la peinture. La peinture a deux bases, aussi importantes l'une que l'autre, le dessin et la couleur. Négliger un de ces deux éléments est un système absurde, qui ne peut produire que des absurdités. L'art du pinceau n'a-t-il même que deux points d'appui? La perspective et le clair-obscur sont-ils moins nécessaires? Combien de tableaux

manquent-ils d'attrait, même pour les simples curieux, parce que les objets ne s'échelonnent point dans l'espace, que la lumière est absente ou mal distribuée? La peinture, comme un dôme majestueux, a donc pour soutiens quatre piliers essentiels, le dessin, la couleur, la perspective et le clair-obscur. Et à ces moyens d'exécution doivent se joindre toutes sortes de qualités morales et intellectuelles, la composition, l'expression, la beauté, la grâce, le sentiment et le caractère. Les grands peintres flamands, comme j'ai déjà eu occasion de le dire, ont presque tous tenu le pinceau dès leur enfance : ils barbouillaient avant leur dixième année des panneaux ou des toiles, en sorte qu'ils acquéraient de bonne heure une étonnante facilité de pratique. Par une habitude précoce, l'usage de la palette devenait pour eux comme un acte naturel. On eût dit que l'effort leur était inconnu. Dans l'espace de quelques jours, ils inventaient, ordonnançaient, exécutaient une vaste composition, peuplée de nombreux acteurs. Il leur fallait moins de temps pour commencer et terminer leur œuvre qu'aux peintres modernes pour crayonner une ébauche.

Carle avait dix-huit ans: il venait de remporter à l'école des Beaux-Arts le premier prix de dessin, et il n'avait pas encore touché un pinceau! Quelle méthode! Jean-Baptiste retarda encore le moment où devait s'ouvrir pour lui le somptueux domaine de la couleur; mais enfin, après une longue attente, il fallut bien qu'il lui permît de prendre une palette. Carle possédait heureusement des dons naturels qui abrégèrent pour lui le noviciat, et il fut bientôt maître de sa brosse comme de son crayon. Il exécuta

quelques tableaux, et son frère, voyant l'agilité de sa main, ne se fit pas scrupule de l'employer à ébaucher ses propres toiles, à en peindre les draperies et autres accessoires. Il le prit même pour collaborateur, quand il restaura dans le palais de Fontainebleau la galerie de François Ier, d'où l'on peut induire que ce travail l'intéressait médiocrement, puisqu'il s'y faisait aider par un apprenti.

Mais ce rôle subalterne déplaît au jeune artiste ; il quitte son frère, il va continuer ses études d'après nature dans les coulisses de l'Opéra et brosse pour le théâtre quelques magnifiques décors. Pendant qu'il rêve de l'Olympe avec les nocturnes déesses de ce monde imaginaire, survient l'époque du concours pour le prix de peinture. Carle, toujours laborieux, fait son tableau, y représente les *Sodomites frappés d'aveuglement*. On le couronne, mais, par un acte de malveillance qui n'est que trop dans les habitudes de l'espèce humaine, on lui refuse la pension destinée au séjour en Italie des candidats victorieux. Pour échapper aux conséquences de cette injustice, le brave jeune homme multiplie les portraits au crayon, amasse la somme dont il a besoin, puis, se concertant avec Boucher, qui avait deux ans de moins que lui, et avec ses propres neveux, Louis-Michel et François, la petite caravane s'achemine gaiement vers Rome en 1717.

Les quatre voyageurs eussent mieux fait de visiter les Pays-Bas. L'Italie ne pouvait rien leur apprendre : ils n'avaient pas le sentiment qui eût fécondé pour eux l'étude des grandes pages méridionales ; leurs tendances vulgaires, libertines ou simplement réalistes, les frappaient de cécité devant l'école de l'idéal.

Ne comprend pas qui veut le noble langage de ces maîtres sévères. Et Carle se jeta indistinctement sur leurs œuvres, comme un homme affamé se jette sans choisir sur la nourriture. D'après son biographe, Dandré Bardon, « il passait tour à tour de l'antique à Raphaël, de Raphaël au Dominiquin, du Dominiquin au Carrache, du Carrache à Pierre de Cortone, au Guide, à Carlo Maratta. » Et l'aveugle narrateur exalte cette méthode, qui ne peut produire que la confusion, noyer l'esprit dans le brouillard. Quelle pépinière de fausses idées que la cervelle humaine! Deux toiles de Van Loo, peintes à cette époque, ne font pas concevoir une brillante opinion des effets du système éclectique. L'une représente le *Mariage de la Vierge*; l'autre, *Enée portant son père Anchise*. Toutes les deux appartiennent maintenant au Louvre (1). La première est une œuvre d'une élégance fade et bourgeoise; des types communs, des expressions vulgaires s'y trouvent associés à une couleur d'un goût douteux, jolie, mais trop coquette. La fiancée est une rosière timide et simple, dont le visage n'exprime que la candeur : ce n'est pas la brune Israélite qui doit porter dans ses flancs le sauveur de la race humaine. Joseph, la bouche entr'ouverte, la regarde avec un air d'étonnement stupide, comme s'il examinait un objet curieux. L'autre composition vaut peut-être moins encore. Elle est à la fois tourmentée d'exécution et triviale de sentiment. Les contours des personnages et les lignes des costumes se tordent de la manière la

(1) La date de ces tableaux est indiquée dans la biographie de *Carle van Loo*, par Dandré Bardon, p. 17.

plus prétentieuse; et pourtant la vulgarité des époques de décadence traîne sur l'image et la ternit. La posture d'Énée exprime uniquement l'effort d'un homme qui porte un grand poids; l'attitude et le visage d'Anchise ne dénotent que la faiblesse, la torpeur séniles parvenues jusqu'à l'hébêtement. Ascagne, qui se cramponne au manteau de son père, est dominé tout entier par la crainte des flammes qu'il regarde. Créuse sa mère, entre les mains de laquelle Anchise remet les dieux de la famille, pleure comme une servante maussade ou une petite fille mal élevée, en faisant une laide grimace. La couleur est vive, agréable et forte, mais sans qualités supérieures. Van Loo, je le sais bien, n'était âgé que de vingt-quatre ans, lorsqu'il historia ces deux toiles; mais, précisément parce qu'il était jeune, on devrait y trouver l'emportement, la fierté, la verve héroïque de la jeunesse, ou tout au moins la grâce et la fleur des premiers beaux jours.

En 1729, Carle van Loo quitte Rome avec son neveu François, pour retourner à Paris. Le neveu a le caprice de monter sur un des chevaux qui font rouler la voiture. L'attelage s'emporte, François tombe, un de ses pieds reste pris dans l'étrier; l'oncle s'épuise en efforts inutiles, le malheureux jeune homme est traîné longtemps parmi les cailloux et les ronces. Enfin on le dégage, on le transporte à Turin, où il meurt de ses blessures dans sa vingt-deuxième année. Avec lui s'éteignait une grande espérance, car il avait déjà donné des preuves d'un rare talent.

Le duc de Savoie, pendant sa maladie, avait fait demander plusieurs fois de ses nouvelles. Cette généreuse sollicitude met Carle en rapport avec le prince.

Victor-Amédée conçoit une haute opinion de son talent, le charge de travaux considérables. Le jeune artiste orne son cabinet de onze peintures, dont les sujets sont empruntés au poëme du Tasse; il décore ensuite le palais champêtre de Stupinigi. Les amateurs, les églises, les communautés lui demandent des tableaux; il épouse une habile cantatrice, et, en 1734, arrive à Paris, précédé de sa réputation comme d'un héraut d'armes, qui proclamait son talent et criait aux auditeurs : « Largesse, largesse, vaillants chevaliers! » Cette exhortation eut son plein effet, comme dans les anciens tournois.

Si les artistes flamands, dont nous avons parlé jusqu'ici, n'eurent qu'à se louer de la bienveillance et de la générosité françaises, Carle van Loo fut encore mieux traité par les amateurs et le grand monde. L'admiration pour ses ouvrages et le désir de lui plaire furent portés jusqu'à l'enthousiasme. En 1735, il sollicite un fauteuil d'académicien : on le reçoit d'emblée, puis on le nomme adjoint à professeur, professeur, adjoint à recteur et enfin recteur de l'illustre compagnie. En 1749, M. De Tournehem, intendant général des bâtiments, lui confie la direction de l'École royale des élèves protégés. Deux ans après, le roi lui confère l'ordre de Saint-Michel. Il l'avait d'ailleurs chargé de faire son portrait et le portrait de la reine. L'hôtel de ville, les principales églises de Paris, les couvents, la noblesse et la magistrature, les riches connaisseurs et les provinces se disputent ses ouvrages. Les grands seigneurs, les écrivains illustres, les hommes de goût recherchent sa société. Pour contribuer à le distraire, les comédiens lui ouvrent gratuitement leurs salles :

ils lui demandent avis, quand elles ont besoin d'une décoration nouvelle, et lui soumettent leurs projets de costumes. Il tombe malade; Paris s'en inquiète, s'en attriste, et lorsqu'il recouvre la santé, qu'il paraît dans une loge, tout le parterre le salue de ses applaudissements.

La princesse de Gallitzin, voulant donner un témoignage d'amitié à Mlle Clairon, la fameuse tragédienne, lui offre à choisir entre un présent de vaisselle rare, des bijoux et des étoffes précieuses. L'actrice garde un moment le silence, puis déclare que son portrait fait par Van Loo la flatterait bien davantage. Il est commandé, il est fait; le roi l'admire tellement qu'il ordonne de le graver et paye la dépense.

« Que manquait-il à Carle van Loo pour être au comble de la gloire? — dit son contemporain Dandré-Bardon, élève de son frère Jean-Baptiste. — La qualité de premier peintre du roi. M. le marquis de Marigny, juste appréciateur des talents, la lui obtint en 1762. Comme il le présentait au Roi, M. le Dauphin demande à quel sujet se fait la présentation de Van Loo. « C'est, répond M. de Marigny, pour remercier Sa Majesté du titre de premier peintre. — Il l'est depuis longtemps, » réplique M. le Dauphin (1).

On n'adresse plus guère aux artistes et aux écrivains de ces mots gracieux, qui annoncent le désir de leur plaire, qui établissent une sorte de lien fraternel entre les supériorités sociales.

Tant d'honneurs, de succès et de joie surexcitent Carle van Loo. Dans l'exaltation du triomphe, il

(1) *Vie de Carle van Loo*, par Dandré Bardon, p. 48.

redouble d'activité au travail, il se surmène, et, le 15 juillet 1765, tombe foudroyé par une attaque d'apoplexie, à l'âge de soixante ans; heureux encore de disparaître sans le savoir, de ne point revenir à lui pour traîner dans la langueur et l'affliction un reste d'existence!

Carle van Loo a été le plus grand homme de la famille, à en juger par le succès, car peut-être son aïeul l'égalait-il en mérite, s'il ne le surpassait point.

La constante faveur, l'admiration enthousiaste dont l'enivrait la nation française, étaient d'autant plus méritoires, d'autant plus généreuses, qu'il avait conservé les goûts, les habitudes, la franchise incommode, la rudesse un peu sauvage des anciens Flamands. Pour la moindre contradiction, il appliquait aux personnes qui dépendaient de lui des soufflets ou des coups de poing. Comme les vieux maîtres Charles d'Ypres et Calvaert, il rossait à tout propos ses élèves, et parfois dans les circonstances les plus comiques. Il les rassemblait, par exemple, pour connaître leur opinion sur ce qu'il venait de faire. » Si l'un d'eux critiquait une partie de son œuvre, ils étaient obligés de se sauver tous et au plus vite, dit Grimm, pour n'être pas assommés. Un quart d'heure après, il faisait venir le censeur et lui disait : — Tu avais raison; voilà vingt sous, pour aller ce soir à la comédie ; — et il n'aurait pas fait bon de refuser ses présents. Quelquefois il envoyait un élève lui acheter de la couleur, et quand celui-ci rapportait quatre ou cinq sous que le marchand lui avait rendus, il lui disait : — C'est pour toi, c'est pour toi ; — et il fallait les prendre ou s'exposer à quelque scène. »

Le même narrateur donne sur ses habitudes et son

caractère d'autres détails, dans des termes que, par amour de l'exactitude, nous ne voulons point changer. « Il avait tous les symptômes du génie ; il était naturellement d'une humeur enjouée; puis, tout à coup, il tombait dans un silence effrayant pour qui ne l'aurait pas connu. Il restait muet quelquefois pendant des semaines entières, soupant tous les soirs avec sa femme, ses enfants et ses élèves, sans proférer une parole, et tournant sur eux des yeux étincelants et terribles. — Quand il était pressé ou obsédé d'une idée, il passait la nuit à se promener dans sa maison, comme un voleur qui cherche à s'échapper et qui attend le retour de l'aurore avec impatience. »

Si un morceau déjà terminé ne le satisfaisait pas, il le détruisait avec un noble mépris de l'argent, et, selon le témoignage de Diderot, les œuvres qu'il sacrifiait ainsi étaient souvent les meilleures (1). « Il ne savait ni lire ni écrire, ajoute l'illustre critique. Il était né peintre, comme on naît apôtre. » Dans un autre endroit, après avoir loué avec enthousiasme une scène esquissée par Van Loo et empruntée à la vie de saint Grégoire, il s'écrie brusquement, d'une manière assez plaisante : « Mais dites-moi où cette bête de Van Loo a trouvé cela? Car c'était une bête : il ne savait ni écrire, ni lire, ni parler, ni penser. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos; ils n'ont pas le démon. Ils ne sont pas tristes, sombres, mélancoliques et muets ; ils ne sont jamais ni gauches ni bêtes. Le pinçon, l'alouette, la linotte, le serin jasent et babillent tant que le jour

(1) Dandré Bardon rapporte le même fait avec plus de détails p. 35.

dure ; le soleil couché, ils fourent la tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit. »

Sous une forme bourrue, on ne peut faire d'un artiste un plus brillant éloge, lui reconnaître plus ouvertement les dons essentiels du génie. Et cette admiration, Diderot l'exprime partout. Dans son examen du salon de 1765, il consacre à Van Loo trente-six pages sur moins de trois cents, et il commence par dire avec tristesse : « Nous avons perdu cette année deux grands peintres et un habile sculpteur, Carle van Loo et Deshays l'aîné, et Michel-Ange Slodtz. »

Comme l'alliance de Jean-Baptiste avec une Française avait symbolisé, en quelque sorte, l'union de cette race étrangère avec la France, le mariage de Carle avec une Italienne symbolisa, pour ainsi dire, l'union de la même famille avec l'Italie. Pendant son séjour à Turin, Carle avait épousé Christine Sommis, fille d'un musicien en renom et cantatrice déjà célèbre. Elle avait un de ces talents qui ravissent les oreilles et subjuguent les cœurs. Sa belle voix aidait aux triomphes de son mari. Quand on avait admiré les tableaux du peintre, on admirait le chant de la musicienne, et les succès du jour avaient pour échos les applaudissements du soir.

Les trois influences qui s'étaient combinées dans la famille et dans le sang même des Van Loo, on en reconnaît manifestement l'action dans les œuvres de Carle. Il est tantôt Flamand comme ses aïeux, tantôt

Français comme sa mère, Italien comme ses professeurs et comme sa femme. Examinons les pages qui enthousiasmaient ses contemporains, et voyons quel genre d'intérêt elles ont gardé pour nous.

Son tableau de réception à l'Académie exige d'abord notre attention, parce qu'on doit supposer que, dans la circonstance solennelle où il fut exécuté, le peintre dut y mettre tous ses soins et tout son talent. Il a pour sujet *Apollon faisant écorcher Marsyas*, le joueur de flûte qui avait osé se croire plus habile que lui. Le dieu superbe aurait dû le châtier par un sourire et ne pas lui enlever sa peau, dont il n'avait que faire, tandis que son maladroit compétiteur en avait besoin : ah! si l'on écorchait à notre époque tous les vaniteux qui se boursoufflent! Ce cruel supplice était une difficulté du programme, car il pouvait former un spectacle rebutant; mais l'artiste a eu le bon goût de nous en montrer seulement les apprêts. Trois agents de l'Olympe attachent le mauvais musicien au tronc d'un arbre avec des cordes : l'un d'eux, le bourreau, tient entre ses dents le scalpel dont il doit faire usage; la torture n'est pas commencée. Le patient, qui se débat entre les mains des sacrificateurs, se mord le poing en signe de regret ou d'indignation. Priver de son épiderme un joueur de flûte pour quelques mauvaises notes! Apollon, debout devant le groupe tragique, la main gauche appuyée au bord d'un roc, étend le bras droit vers son antagoniste malheureux, et son index allongé semble donner l'ordre qu'on exécute. C'est un beau garçon que ce dieu du jour : on le voit des pieds à la tête, car il a pour tout vêtement une étoffe d'un rouge pâle, attachée sur l'épaule par une agrafe comme un manteau.

Deux spectateurs placés derrière l'arbre, un homme et une femme, examinent l'acte féroce avec un sentiment de pitié; d'autres individus, au troisième plan, prennent la fuite, émus en même temps de compassion et de terreur.

La scène est ordonnancée d'une manière habile; les nus révèlent une étude consciencieuse de l'anatomie et sont dessinés avec élégance. Les lignes ont de la mesure, de la sobriété, ne se tordent pas dans la recherche et l'afféterie des époques de décadence. Le style rappelle si bien Carlo Maratta, que sur toute la page on ne remarque pas un seul vestige du goût flamand. L'homme du Nord s'est métamorphosé dans la chaude atmosphère italienne.

Entrons maintenant à Saint-Sulpice : quatre toiles de Van Loo y décorent la chapelle de la Vierge. Elles représentent l'Annonciation, la Visitation, l'Adoration des bergers, la Présentation au temple, et furent exécutées en 1746 : le peintre avait alors quarante et un ans. Sur le premier tableau, l'élue du Seigneur est figurée comme une lourde et humble paysanne, à laquelle un jeune fermier apporte un message. Les types, les attitudes, les expressions, tout est vulgaire. Dans la *Visitation,* Marie est encore une sotte créature sans élévation, sans dignité même, qui s'abaisse devant la mère de saint Jean, au lieu de la saluer. On dirait qu'elle avoue une faute, que sainte Elisabeth lui pardonne et la console. La mère du Précurseur a un type plus distingué, une expression plus noble que la mère du Sauveur. Quelle manière de comprendre l'Évangile! Mais le dix-huitième siècle n'en demandait pas plus. L'*Adoration des Bergers* ne heurte point la logique:

c'est une toile habilement et vigoureusement peinte, où la lumière, suivant une tradition bien ancienne, émane de l'Enfant Jésus. Cette lumière atteint dans le ciel des faces de chérubins et les éclaire d'une façon très-heureuse. Il y a ici plus de noblesse que dans les pages précédentes, mais c'est encore une noblesse mondaine. La Vierge, qui regarde en souriant le nouveau-né, est une dame du faubourg Saint-Germain. Le petit Christ ne s'offre point à nous comme un lourd marmot de la campagne; il a les gestes, l'attitude, l'expression d'un homme. Saint Joseph et les pasteurs venus pour glorifier le Messie ont des têtes énergiques, très-hardiment peintes, qui dénotent l'étude du Cigoli, le dernier maître sérieux de l'école florentine. Nous quittons donc un moment l'épaisse atmosphère de l'empirisme; mais la quatrième toile nous y précipite de nouveau. Dans la *Présentation au temple*, la fille de David reprend son type et son expression vulgaires : elle a des traits un peu plus jolis sans doute, ce qui est une consolation pour des yeux charnels; mieux vaudrait cependant la dignité de la mère bénie entre toutes les femmes. Le grand prêtre, auquel on a remis l'Enfant-Dieu, est un brave jardinier qui vient d'arroser ses laitues. Joseph, la tête en arrière, dans une pose académique, doit nous avoir conservé le portrait d'un modèle d'atelier. Pour comble de malheur, la trivialité rustique, la platitude bourgeoise, où s'engourdissait l'imagination de Van Loo, n'a aucun rapport avec la vulgarité puissante de Rubens, de Jordaens, de François Hals, de Jean Steen et de Rembrandt. Celle-ci n'abaisse pas l'intelligence dans le cercle de la vie commune, l'autre l'y maintient. La verve populaire des maîtres flamands

et hollandais a son côté poétique, un aspect de fantasque grandeur ; le terre à terre n'en a pas.

Au point de vue de la simple facture, les ouvrages qui ornent Saint-Sulpice sont d'une bonne exécution, d'une touche libre et savante, d'une couleur grasse et habilement maniée. Les études de sculpture, que le peintre avait faites dans sa jeunesse, lui ont toujours servi à donner du relief aux objets, comme l'ont déjà constaté le massif Bardon et l'impétueux Diderot (1).

Le spirituel critique disait encore du maître dépaysé : « Carle dessinait facilement, rapidement et grandement ; il a peint large ; son coloris est vigoureux et sage ; beaucoup de technique, peu d'idéal. « Tous les tableaux que nous avons encore à examiner confirmeront ce jugement.

A Saint-Merri, deux petites pages de Van Loo décorent les deux autels adossés contre les premiers piliers du chœur. Celle de droite représente la Vierge, qui tient le Christ enfant sur ses genoux. C'est un joli tableau, gracieux et coquet. Nous voilà, pour le coup, délivrés des paysannes timides et un peu sottes : la Vierge nous montre une dame du faubourg Saint-Ger-

(1) « Le temps que Van Loo avait passé dans l'atelier du statuaire Le Gros n'avait pas été perdu pour le peintre, surtout lorsqu'il s'agissait d'exécuter ces morceaux aériens, où l'on saisit difficilement la vérité par la seule force de l'imagination, et où le pinceau se refuse ensuite à l'image idéale la plus nette et la mieux conçue. Carle modelait sa machine, et il en étudiait les lumières, les raccourcis, les effets, dans le vague même de l'air. S'il y découvrait un point de vue plus favorable qu'un autre, il s'y arrêtait, et retournait toute sa composition d'une manière plus piquante, plus hardie et plus pittoresque. » *Essais sur la Peinture*, p. 155 (Première édition ; Paris 1796).

main, au type élégant, à l'air noble et rêveur. Cette fois, du moins, si nous n'abandonnons pas le sol de la vie réelle, nous entrons dans le beau monde. Marie est assise sur les nuages, comme une maîtresse de maison sur un canapé : le petit Christ aux cheveux blonds, qui daigne bénir l'univers, s'offre à nous comme un aimable enfant, dont le type délicat et l'air distingué prouvent qu'il est de bonne famille. La couleur douce, claire, agréable et toute française, concorde avec l'élégance aristocratique de l'image.

Saint Charles Borromée forme à cette image le plus triste pendant. La Vierge est une femme : Carle van Loo, peintre d'une école galante et mondaine, l'a réussie ; Charles est un apôtre, un cardinal, un pieux personnage, le maître l'a manqué. Son type malheureux, d'ailleurs, ne prête guère au dessin, ni même à l'expression. Ne sachant que faire d'une si triste figure, Van Loo a tout simplement prosterné le confesseur devant un autel, le front appuyé sur la table des sacrifices. On ne peut rien imaginer de plus nul et de moins attrayant.

Ce petit tableau de saint Charles Borromée a donné lieu à une méprise divertissante, qui montre de quelle manière, même à notre époque, on étudie souvent l'histoire des beaux-arts. L'église Saint-Merri contient une autre toile, où le vaillant apôtre distribue le viatique, dans les rues de Milan, aux malades atteints de la peste. C'est une œuvre du peintre moderne Colson, et une tablette fixée sur le cadre désigne l'auteur du travail, en ajoutant qu'il a été donné à l'église, en 1819, par la ville de Paris. Les mots *Colson pinxit* sont écrits, à la vérité, en petits caractères, et presque effa-

cés par le temps; mais s'il faut des lettres colossales pour avertir les juges patentés, que devient la critique? Tout, du reste, signale la date récente de la production, le dessin, la couleur, le style et même la nature des substances employées, car des fissures larges et nombreuses trahissent la présence du bitume, si fort en usage du temps de la Restauration. Malgré ces nombreux indices, M. Charles Blanc a pris le tableau moderne pour le tableau ancien, la grande page de Colson pour la petite toile de Van Loo, et il détaille son erreur de la façon la plus curieuse. « Tout récemment, dit-il, en allant voir un tableau de Charles Coypel, à Saint-Merri, nous avons été frappé de la beauté du *Saint Charles Borromée* de Carle van Loo, particulièrement de ce qu'il a d'essentiellement pittoresque. Bien distribuées, bien éclairées, les figures se font valoir l'une l'autre, sans diviser l'attention du spectateur, sans disperser l'intérêt. Il y a beaucoup d'âme et d'onction dans le saint prélat qui porte le viatique aux pestiférés; il y a beaucoup de naturel, de mouvement et de vie dans toutes les autres figures du tableau. Les draperies sont jetées de *grand goût*, comme on disait du temps de Van Loo; le coloris ne présente que des tons rompus et passés, formant une harmonie des plus charmantes, et quant à l'exécution, elle est facile, franche et libre, et néanmoins elle a quelque chose de tendre qui caresse l'œil. »

Prendre une toile peinte dans le style de David pour une production de Carle van Loo, que toute l'école de David abhorrait, la bévue est forte : M. Charles Blanc y persiste et met en note : « Carle van Loo fit un beau dessin *de ce tableau* de saint Charles Borromée,

et il l'offrit à son ami Charles Coypel, comme nous l'apprend un article du *Catalogue des tableaux, dessins, marbres etc. du cabinet de feu M. Coypel*, rédigé par Mariette en 1752. » Mais, critique écervelé, Carle van Loo ne pouvait exécuter, avant 1752, pour son ami Charles Coypel, le dessin d'une œuvre académique, peinte en 1819. Faites donc attention à vos paroles, ô directeur des beaux-arts, qui n'avez rien su diriger du tout! Le dessin de Van Loo retraçait, non pas l'œuvre de Saint-Merri, peinte soixante ans après sa mort, mais l'œuvre qui ornait jadis Notre-Dame de Paris et se trouve maintenant je ne sais où (1).

Les toiles de Van Loo que nous avons étudiées jusqu'ici nous ont donné de son talent une assez mince opinion. Pour le juger comme peintre d'histoire, il faut se transporter à l'église des Petits-Pères, autrement dite Notre-Dame des Victoires : là, sans sortir du monument, on aura la mesure de ses ressources naturelles et des ressources qu'il avait acquises par le travail. Le pieux édifice et le monastère

(1) Dans cette même étude sur Carle van Loo, si l'on peut donner le nom d'études à des rapsodies faites de toutes mains, M. Charles Blanc a confondu la nymphe Syrinx avec la planète Sirius. Parlant d'un tableau qui se trouve au cabinet des médailles, il le désigne en ces termes : l'*Invention de la flûte, ou Sirius et Pan*. Il faut donc lui apprendre que *Sirius* est une étoile de la constellation du Grand-Chien; que *Syrinx* était une suivante de Diane. Poursuivie par le dieu Pan, elle s'enfuit sur les bords du fleuve Ladon, où elle disparut tout à coup, ne laissant à sa place qu'une touffe de roseaux. L'immortel désappointé en arracha quelques-uns, dont il se fit un chalumeau. Voilà, suivant les Grecs, l'origine de la flûte, qui n'a aucun rapport avec la constellation du Grand-Chien.

contigu abritaient avant la Révolution des Augustins déchaussés. Le couvent était de fondation récente, car les religieux n'avaient acheté qu'en 1628 le terrain où ils voulaient bâtir et qui était occupé alors par des maraîchers. Ayant sollicité l'honneur de mettre leur nouvel asile sous la protection de Louis XIII et l'ayant obtenu, le prince exigea que l'église fût dédiée à la Vierge, sous le titre de Notre-Dame des Victoires, en souvenir des batailles où il avait dompté, avec son aide, ses ennemis intérieurs et ses ennemis extérieurs, les Huguenots et les Espagnols, mais surtout en souvenir de la prise de la Rochelle. Il posa la première pierre le 8 décembre 1629. Les sept toiles de Van Loo, qui ornent le chœur, sont toutes relatives à ces événements.

Au-dessus de l'autel, on voit Louis XIII agenouillé, consacrant à la Vierge l'église Notre-Dame des Victoires et tenant à la main le plan de l'édifice. Devant lui, un soldat mort, couché à la renverse sur un drapeau blanc fleurdelisé, figure l'hérésie vaincue, et La Rochelle, qu'on aperçoit dans le lointain, rappelle la soumission de la ville. A la gauche du Roi se dessine le pâle visage de Richelieu ; à droite, un seigneur agenouillé offre au monarque sur un plateau les clefs de la cité rebelle. Derrière Louis se tiennent quelques moines augustins et quelques officiers des gardes, qui symbolisent la guerre contre les hérétiques.

La Vierge, assise sur les nuées, incline vers le prince une tête sérieuse et douce, mais d'un type commun et sans caractère : elle offre une palme au vainqueur des protestants. Le Messie, debout près d'elle sur la nue, est un joli petit garçon à la mine

éveillée, qui prête l'oreille aux discours du Roi. Pour Louis XIII, en armure complète, l'artiste lui a donné une belle et noble figure, avec de longs cheveux flottants, qui lui ressemble et qui ne lui ressemble point: car elle nous offre son portrait idéalisé. Dans le ciel planent des anges et des chérubins.

Tout cela est certainement d'une bonne facture, d'un agréable style, d'une couleur séduisante et gaie. Le tableau devait plaire aux contemporains, leur sembler une merveille. Et, à notre époque même, les gens du monde, les demi-connaisseurs, la foule ignorante, si on leur demandait leur avis, entonneraient un cantique d'éloges. Mais à cette œuvre bien faite il manque une lumière d'en haut, la force, la véhémence, l'originalité, le souffle inspirateur qui animait Buonarotti et Paul Veronèse, Rubens et Jordaens, Shakespeare, Milton et Rembrandt, la fougue orageuse qui emporte les esprits dans une sphère inconnue, où ne pénètre pas le talent sobre et coquet. Cette observation va s'appliquer d'elle-même, pour ainsi dire, aux toiles suivantes, qui racontent l'histoire de S. Augustin, patron des moines logés dans le couvent de Notre-Dame.

Elles représentent, par ordre chronologique, le *Baptême* du père de l'Église, sa *Prédication* en latin devant le prélat grec Valère, sa *Consécration* au service des autels, sa *Dispute* contre les Donatistes, la *Mort* du savant docteur et la *Translation* de ses restes à Pavie.

Le *Baptême*, avec son caractère bourgeois, nous introduit en plein dans la société du XVIIIe siècle. Tous les personnages sont vrais, naturels, bien peints ; les

femmes sont jolies, les étoffes habilement drapées. Le coloris est souple, moelleux, agréable; le clair-obscur savamment distribué. Que manque-t-il donc? Sur quel point le blâme peut-il se porter? — Sans doute, il ne peut critiquer un point, mais il peut critiquer l'œuvre entière. Où est le style, la verve, l'émotion religieuse? Tous ces hommes tranquilles, toutes ces femmes avenantes, si on les groupait dans un salon, formeraient à l'instant même un tableau de société, comme les aimait le XVII[e] siècle. Le réalisme élégant et paisible de la facture ne concorde pas avec le sujet, ne laisse voir aucun signe de pieuse inspiration. L'artiste n'a pas quitté le sol de la vie journalière.

La *Prédication* donne lieu aux mêmes remarques. Valère, évêque d'Hippone, Grec de naissance, parlait avec beaucoup de difficulté le latin, qui était alors en usage dans cette ville soumise à la domination romaine. Il chargea donc de prêcher à sa place et devant lui S. Augustin, qui devait plus tard lui succéder (1). Là encore, la malveillance même serait embarrassée pour faire usage de sa fronde : l'ordonnance de la toile est parfaite ; une raison sûre et forte a présidé à toutes les combinaisons, au choix des types, des gestes, des incidents; les têtes sont belles, les femmes jolies, les auditeurs attentifs; la couleur flatte les yeux par ses nuances coquettes et son harmonie. Que peut-on désirer de plus? Le vol de l'aigle qui dédaigne la terre, franchit la nue et plonge dans les cieux.

(1) *Histoire de l'église Notre-Dame des Victoires*, par l'abbé Lambert et l'abbé Buirette ; un volume in-8°, chez Gurot, libraire-éditeur, rue Saint-Sulpice, 22.

La *Dispute* contre les Donatistes flatte aussi le regard sans passionner et charmer l'esprit. C'est une grande composition très-bien agencée : les figures, les poses sont expressives et naturelles. Le chef des sectaires, debout au milieu de l'assemblée, produit un bel effet. Une toile si habilement calculée devait réussir ; pas un homme, à notre époque, ne ferait mieux. Et cependant l'œuvre est trop paisible : ah ! si on pouvait électriser ces calmes figures !

Le *Sacre de S. Augustin*, avec une foule d'évêques en robe blanche, coiffés de mitres blanches, est loin d'avoir un aussi heureux aspect d'ensemble. La *Mort* du docteur, qui guérit un malade avant de s'éteindre lui-même, et la *Translation de ses reliques* par Luitprand, roi des Lombards, motifs peu avantageux, figurés sur des toiles de moindres dimensions, n'excitent qu'un faible intérêt et n'ont qu'une valeur secondaire.

Les sept ouvrages sont signés et datés : le *Vœu* de Louis XIII fut peint en 1746, l'*Agonie* et la *Translation des restes de S. Augustin* en 1748, son *Sacre* en 1751, la *Dispute* en 1753, le *Baptême* et la *Prédication* en 1755 (1). Partout domine l'influence italienne : on reconnaît là le goût, les procédés, les habitudes de cette nombreuse école, dont nous avons fait la généalogie dans le précédent volume, qui com-

(1) M. Charles Blanc n'attribue à Van Loo que trois de ces peintures. Pourquoi? Il lui serait malaisé de le dire. Si c'est ainsi que le démocrate du Luxembourg, prosterné pendant tout l'Empire devant la princesse Mathilde, fait ses études à Paris même, comment doit-il les faire ailleurs?

mence à l'Albane, passe par Sassoferrato, Dolci et Carlo Maratta, pour aboutir à Benedetto Luti. Et aux éléments italiens se trouvent associés la grâce, la désinvolture françaises, la hardiesse de touche et la facilité des maîtres flamands.

CHAPITRE IX

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

Carle van Loo (suite.) — Il était surtout habile dans le portrait. — Son image et celle de sa mère, deux chefs-d'œuvre. — Portrait de Jean Thomassin, marquis de Saint-Paul. — Effigie en pied de Marie Leczinska. — Oscillation de la France entre l'école italienne et les écoles des Pays-Bas. — Caractères spéciaux qui distinguent la facture des peintres français. — Carle van Loo en subit l'influence. — Sa manière se transforme et toute la famille change, comme lui, de méthode. — Nomenclature des Van Loo. — Jacques van Schuppen, fils du graveur. — Tendance générale du XVIIIe siècle au naturalisme. — Ce goût profite à l'école flamande. — Jean-Baptiste Descamps; ses tableaux et ses livres. — Les monnaies du Royaume gravées pendant un siècle et demi par des Belges. — Warin, Jean Duvivier, la famille Rottiers. — Courtoisie, généreuse sollicitude de la France pour les artistes émigrés. — Services qu'ils rendent à leur patrie adoptive.

Là où le talent de Carle van Loo a le mieux gardé sa physionomie flamande, c'est dans le portrait. Une imitation directe de la nature convenait aux affinités,

aux propensions qu'il tenait de sa race. Je ne sais s'il existe des toiles plus parfaites que celles où il a reproduit ses traits et ceux de sa mère, tableaux qui ornent le musée de Nîmes. Marie Fossé est une vieille dame d'une étonnante beauté; peu de jeunes femmes soutiendraient la comparaison avec cette fleur des anciens jours, que le temps a pâlie, mais n'a pu flétrir. Les yeux ont encore un séduisant éclat, une aimable douceur, une extrême pureté de forme; des contours aussi purs dessinent les traits, le nez élégant, la bouche délicate et fine, le menton noble et suave. Une mousseline largement ruchée, par-dessus laquelle s'arrondit une mantille, coiffe cette tête gracieuse, qui a bravé la malice des ans. Marie Fossé porte une robe noire comme la mantille, mais garnie de manchettes en étoffe grise, qui rompent la couleur générale du vêtement et produisent le meilleur effet. La seule main qu'on aperçoit, à demi enveloppée dans une mitaine, tient un éventail. La pose est digne et naturelle, sans la moindre affectation. Le portrait se détache sur un fond gris sombre. La couleur est d'une finesse, d'une transparence admirables, d'une pâte délicate et légère; la touche, grasse et facile. Jamais toile n'a mieux mérité le nom de chef-d'œuvre.

Tous les dons que la nature avait prodigués à la mère embellissent le fils. La tête charmante du peintre a aussi une pureté de traits, une fraîcheur de carnation extraordinaires. Comme les cheveux sont presque noirs, comme la barbe serait très-abondante, si elle n'était rasée, et qu'elle a laissé sur la peau de mâles nuances bleues, ces tons énergiques préviennent toute fadeur. Les grands yeux noirs, le nez d'une

forme irréprochable, la bouche fine, intelligente et coquette, le teint vif et clair forment un des plus beaux visages d'homme qu'on puisse voir. La main gauche est appuyée sur la tranche d'un portefeuille ou carton à gravures; l'artiste a porté la main droite à son visage, dans l'attitude d'un homme qui réfléchit; le pouce est appuyé sur le menton, les autres doigts touchent la joue. Une toque violette, qui coiffe heureusement le peintre, son habit d'un bleu sombre, le fauteuil vert olive où il médite, égayent le tableau par la variété de leurs couleurs merveilleusement assorties. Peinture éclatante, forte, harmonieuse, aux tons ravissants, page toute flamande, que l'on pourrait, sans la chronologie, attribuer à Van Dyck. Les yeux regardent, le front pense, le sang circule sous la peau.

Les mêmes qualités fortes et suaves rehaussent le portrait de Jean Thomassin, marquis de Saint-Paul et président du parlement de Provence. Il est assis dans un fauteuil, vu jusqu'au milieu des tibias, et porte le grand costume de sa dignité, simarre d'un rouge éclatant, fourrures blanches, qui font ressortir sa tête élégante et fine, aux sourcils noirs, au caractère décidé, au beau front plein d'audace; la délicatesse de la bouche, les yeux magnifiques, une ample chevelure crépée et à demi poudrée, qui flotte sur les épaules, des mains charmantes et aristocratiques, donnent à cette image réelle l'aspect d'un type idéal. Un romancier n'inventerait pas mieux. Mais prenez garde : ce magistrat aux formes séduisantes pourrait devenir un homme redoutable : il y a dans son regard une fermeté, une perspicacité

menaçantes, qui feraient de lui un dangereux adversaire. Comme l'artiste l'a bien posé! Quelle belle et harmonieuse couleur, en même temps forte et vive! Et la liberté du pinceau, l'agencement heureux des accessoires augmentent l'effet des autres qualités (1).

Une finesse plus grande encore distingue le portrait du garde des sceaux Lamoignon, signé : *Van Loo*, 1760. La toile est petite, mais peinte avec un soin extraordinaire. Dans cette image étonnante et charmante, d'une pureté, d'une délicatesse admirables, tout semble vivre, non-seulement les traits du visage, non-seulement les yeux, où rayonne l'intelligence, mais aussi le costume, dont les lignes mouvementées participent à l'expression du personnage, à la verve de la facture. Aucun détail n'est omis dans les chairs. Quel peintre de l'époque, si ce n'est Greuze, aurait pu en faire autant (2)?

Le portrait de Marie Leczinska, reine de France, une des toiles les plus fameuses où se soit épanoui le talent de Carle, exerce sur moi une attraction presque irrésistible : car j'aurais aimé cette femme, si j'avais été son contemporain, et je l'ai souvent admirée des heures entières. Il me semblait à la longue, dans ma poétique rêverie, que je la disputais au brutal compagnon de sa jeunesse et que je la lui enlevais. Elle est debout, la gracieuse Polonaise, vêtue d'un splendide costume, rendant un double hommage à Louis XV, dont le buste en pierre coloriée charge un guéridon. Quel ignoble profil! Quel nez de satyre, quel œil inepte et vaniteux,

(1) Appartient au marquis de Valori.
(2) Appartient au vicomte de Lamoignon.

quelles lèvres épaisses! Et ce front fuyant comme celui des criminels, ce menton qui se dérobe dans le cou! Faut-il être assez déshérité du sort pour avoir un si triste rival! Si j'avais pu approcher de Marie Leczinska, je lui aurais fait observer..... mais sur le tableau elle donne à son mari des preuves de tendresse! Devant le prince lascif, la pauvre étrangère vient de placer un vase de cristal, où trempe un bouquet de fleurs; elle en a pris une à la main, une pâle anémone, et elle l'offre au cruel débauché qui, pendant tout son règne, fit mourir au gibet, dans les tortures et les bagnes, des familles entières de protestants. La luxure amalgamée avec la dévotion et la barbarie! Et la femme vouée aux embrassements de cette majesté lubrique et sanguinaire était charmante! Elle regarde son image avec des yeux spirituels, bienveillants et sympathiques. Ces gracieuses épaules, ces bras demi-nus, cette taille cambrée, cette peau blanche et fine, auraient dû émouvoir un autre prétendant; ces jolies mains presser la main d'un homme d'honneur. Et cette bouche ravissante, où flotte un léger sourire! Les petits cheveux bouclés et poudrés de Marie Leczinska lui forment une espèce de couronne virginale... Mais parlons du peintre. Le tableau est aussi heureux d'agencement que de facture. Une draperie café pâle, tendue derrière la princesse, encadre son buste de douces nuances. Le coloris, par ses tons chauds, par sa vigueur, par ses transitions moelleuses et son harmonie générale, constate l'origine flamande du peintre.

En face de son œuvre, dans le musée du Louvre, on a placé un autre portrait de Marie, une bonne page de Louis Tocqué. Elle ne gagne point à la confrontation.

Le peintre a fait tout ce qu'il a pu, sans le moindre doute, mais n'a pas obtenu l'avantage. Examinez seulement les deux robes : le costume de soie blanche, brodé de fleurs d'or, qui habille la reine, sur la toile de Van Loo, met en relief, pour ainsi dire, sa tête élégante et ses yeux noirs; la robe chamarrée de grandes fleurs splendides, qu'elle porte sur l'effigie de Tocqué, lui dispute l'attention du spectateur. Bref, l'œuvre de Carle l'emporte de beaucoup par l'ordonnance, par la verve, par la couleur et même par une qualité française, par l'esprit : cette radieuse étincelle, qui jaillit partout sous la main du peuple des Gaules, éclaire bien plus vivement la reine due au pinceau d'un étranger que l'image réfléchie sur une œuvre indigène. Le plus Français des deux, c'est le Flamand.

Mais le peintre officiel du roi Louis XV ne devait pas garder toujours les précieuses qualités qu'il tenait de son origine exotique. Le milieu qui l'entourait finit par changer sa manière et, disons-le hardiment, par vicier sa nature. M. Philippe de Chennevières, dans ses *Recherches sur quelques peintres provinciaux,* fait une remarque importante (1). « Depuis que la France, dit-il, a produit des ouvrages d'art, elle a toujours senti à tour de rôle les courants de deux influences, celle de l'Italie et celle de la Flandre. Celle de l'Italie lui semble meilleure, et plus naturelle, et plus saine, puisque, après tout, nous lui devons les grandes époques qui s'appellent le Primatice, Poussin, Lebrun, David, Ingres. — Mais sans remonter à la charmante et patente influence qu'ont exercée les artistes de

(1) Tome III, p. 213 et 214.

Bruges et de l'Allemagne sur nos miniaturistes antérieurs au XVI[e] siècle et sur nos autres artistes du même temps, il ne faut pas étudier avec de bien grosses lunettes la philosophie de l'histoire de l'art pour remarquer que l'épuisement de l'école de chacun des grands élèves de l'Italie que nous venons de nommer, a eu pour réaction le triomphe au moins passager de l'influence du nord. Après maître Roux et le Primatice, viennent les Flamands Dubois, Francheville, Jean de Hoey et les Pourbus; après Fréminet, Rubens; après le Poussin et Lebrun, Van der Meulen, Jean-Baptiste Largillière, Desportes, Watteau et Chardin; après David, l'atelier de Gros; après Ingres, les délicieux paysagistes de notre temps, héritiers excellents de l'école hollandaise. » Et M. de Chennevières ajoute dans une note : « C'est, j'imagine, le tiraillement alternatif de notre école entre la Flandre et l'Italie qui a fait, depuis deux siècles, de la France le théâtre le plus animé de la singulière querelle du dessin et de la couleur. La raison de la querelle était aussi vieille que l'art lui-même ; et cependant je ne sache pas que Pline et tous les pinacographes des temps antiques se soient avisés de condamner les peintres qui excellèrent dans le dessin, au nom de ceux qui excellèrent dans la couleur. Ils louaient la beauté des formes dans les dessinateurs, la science du coloris dans les autres; et je ne vois pas même dans Vasari, malgré ses préventions et sa partialité florentine, ces violentes détractions d'une qualité au profit d'une qualité contraire. »

Tout cela est juste, parfait, incontestable ; mais que faut-il en conclure? Un peuple qui oscille entre deux manières, deux tendances contradictoires, deux peu-

ples voisins, n'a pas en lui-même son centre de gravité : il flotte parce qu'il manque de caractère précis et, pour tout dire en un mot, de tempérament. S'il avait une façon à lui de voir, de sentir, de travailler, un domaine intellectuel où se complairait son imagination, il n'en sortirait pas, il n'irait point chevaucher sur la terre étrangère.

Il y a cependant en France, outre l'ingéniosité qui se mêle à toute chose, une méthode spéciale d'exécution, un genre de style, que l'on voit constamment reparaître. L'influence alternative de deux écoles ne peut agir sans interruption : elle doit être suspendue par moments, avoir des entr'actes. Que se passe-t-il alors, ou plutôt que se passait-il? car nous étudions ici les formes, les attributs de l'ancien art français.

Depuis les élégants portraitistes du XVI[e] siècle jusqu'à Ingres et Delaroche, on peut suivre un courant limpide, dont les eaux ne varient jamais. Les procédés de peinture que l'on y remarque, ont la plus grande analogie avec la littérature classique, avec les préceptes de Boileau et les règles craintives du premier théâtre français. Ils ont pour base une imitation directe, sobre, prudente, un peu froide et un peu sèche de la nature. Point de fougue, pas de témérités, pas de luxe même, ni de recherche idéale. Un art timide, qui trotte à petits pas dans un sentier battu, qui limite son ambition à obtenir une somme de qualités moyennes. Cette tendance se personnifia, au XVII[e] siècle, dans les deux chefs d'école Poussin et Lebrun, élèves infidèles de l'Italie, avec laquelle ils n'ont que de lointains rapports. Et la foule des aspirants indigènes se précipita sur leurs traces.

On imitait dans une certaine mesure le dessin du premier, la couleur du second. Étrange manière de peindre, qui n'est pas de la peinture, mais un délit contre l'art de la palette, dont les tons et les nuances conviendraient à des étoffes, mais ne conviennent pas à des tableaux, seraient excellents pour les fabriques de Lyon, mais constituent des aberrations du pinceau. Les toiles de Lebrun, Vouet, Boucher, Jouvenet, Fragonard, Baudouin, si on les cousait sur des meubles, sembleraient avoir été enluminées pour cet usage. Et tant d'autres ont le même genre de teinture industrielle! Ce vice radical se perpétue d'ailleurs de génération en génération. Il cède la place, sur les tableaux de Greuze, à des tons beurrés qui ont un caractère spécial, qui annoncent un coloriste d'une certaine nature; mais il reparaît dans les chairs soyeuses, dans les nuances conventionnelles de Louis David, Gérard, Guérin, Hersent, Girodet, Blondel et, plus près de nous encore, sur les pages lustrées d'Ingres et de Paul Delaroche. Que l'on colle l'*Odalisque*, *Persée et Andromède*, *Sainte Cécile* contre une muraille et qu'on les entoure d'une bordure de papier peint, les curieux inexpérimentés les prendront pour des tapisseries ou pour de simples toiles décoratives. Le goût de la décoration est si naturel aux Français que, dans mainte circonstance, au lieu de peindre des tableaux, ils colorient des tentures. O profondes splendeurs, qui rayonnaient sous le pinceau du Titien, de Giorgione et de Paul Véronèse; clair-obscur magique de Rembrandt, Pierre de Hooghe, Arthur van der Neer; inépuisables magnificences de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Gaspard de Crayer; suavités poétiques et charmantes des frères

Van Eyck, des Thierry Bouts, Rogier van der Weyden et Memlinc, apparaissez, venez consoler nos regards !

Carle van Loo subit de très-bonne heure, et par intermittences, l'action funeste du milieu qui l'environnait. Son *Déjeuner sur l'herbe,* que possède le Louvre, qui porte sa signature et la date de 1737, époque où l'auteur n'avait que trente-deux ans, paraît constater dès lors une rupture avec la Flandre. Plus aucun souvenir de sa jeunesse, plus aucune trace de sa manière forte et moelleuse, plus de soleil ni de clair-obscur. Le dessin plaît par une élégance coquette, par de jolis types, mais le coloris étonne de sa froideur glaciale : les feuillages sont crus, la lumière est triste. D'où vient-elle? On serait fort embarrassé pour le dire, car nul rayon ne traverse le ciel. Les personnages et les plantes ont grandi dans une atmosphère mate, terne, sans vapeurs, et leurs contours sont durement esquissés.

Le portrait d'un adolescent, qui était de la famille du peintre, image en buste que possède une arrière-petite-fille de Carle van Loo, Mme Félix Faure, montre le même genre de facture appliqué d'une manière plus heureuse. C'est une jolie tête, vive et spirituelle, coiffée à la manière de l'époque, en ailes de pigeon, mais sans poudre; belle chair, d'un aspect bien naturel, de nuances vives et agréables. Peinture un peu sèche, timide, parcimonieuse, où le relief est obtenu presque sans clair-obscur, juste avec les ombres nécessaires. Adieu le gras pinceau des Flandres, la touche audacieuse, capricieuse, mais suave et opulente de l'école d'Anvers ! Nous voilà bien décidément sur le territoire français, devant une page française.

Il y a de la vie, de la gaieté. Est-ce mal peint? Est-ce un mauvais système de peinture? On n'oserait le dire, car il a son charme, et l'effet auquel l'artiste voulait parvenir est obtenu. Mais c'est une manière insuffisante (1).

Après Carle van Loo, néanmoins, toute la famille l'adopta, oubliant du même coup les traditions flamandes et les traditions italiennes. Pas un coup de pinceau ne rappela qu'elle avait eu pour premier nid une ville déserte sur les côtes de la mer du Nord. Le portrait du fameux duc de Choiseul, par Michel van Loo, peut nous servir d'exemple (2). Le ministre est

(1) Pour Carle van Loo, comme pour d'autres artistes de son temps, il importe d'examiner avec la plus grande méfiance les attributions des catalogues et les inscriptions des cadres. Voici, en effet, un renseignement qui doit inspirer la prudence. « Lancret, Boucher et Carle van Loo sont les trois artistes, dit Gault de Saint-Germain, qui ont fourni, en plus grande abondance, des matériaux aux Tremblin et aux Bacot, marchands de tableaux établis dans les maisons qui couvraient jadis le pont Notre-Dame. Ces marchands étaient fameux par la quantité de drogues qu'ils faisaient fabriquer d'après Lancret et Boucher, pour les dessus de portes et dessus de glaces, et d'après Carle, pour les églises de province et les villages. — Le poncis adopté dans ces sortes d'établissements, et qu'étaient obligés de suivre les malheureux artistes qui allaient y chercher l'existence, consistait en un coloris vif, cru, et une propreté d'exécution lisse, insensible dans la touche et le faire.

« Au mot de *croûte*, qui désigne un mauvais tableau, on avait substitué celui de *Pont Notre-Dame,* plus expressif encore dans le temps, en ce qu'il rappelait le mauvais goût qu'on y adoptait, et que quelques artistes, après y avoir débuté, ont porté jusque dans le sein de l'Académie. » *Les trois siècles de la Peinture en France,* p. 304 et 305.

(2) Appartient à M. Tampé.

assis devant une table, et appuie sa main sur des papiers où on lit : « Pacte de famille ; plan des Affaires étrangères, 1761. » Nul n'aurait supposé à l'habile ministre, à l'ancien lieutenant général, cette face rubiconde, ce type de poupart aux grosses lèvres. Des cils presque blancs bordent les yeux pâles, de fades sourcils les couronnent. Les ailes de pigeon poudrées, à plusieurs étages, qui coiffent le noble duc et pair, vulgarisent encore cette figure si peu majestueuse. Mais le front par sa largeur, sa hauteur, son admirable pureté, annonce un esprit d'élite : cet ample crâne abritait une forte cervelle. Choiseul porte un splendide habit rouge, somptueusement brodé. Le tableau, quoique brillant, est peint d'une manière dure et sèche. Pas le moindre effet de clair-obscur n'en varie la surface, ne sert à unir les lignes et fondre les couleurs. Sans doute c'est ainsi que, la plupart du temps, les objets se présentent à nous dans la réalité ; mais la peinture ne doit pas chercher l'exactitude absolue, reproduire mécaniquement l'aspect des choses. Cette douce et moelleuse atmosphère dont elle les environne, cette suave lumière dont elle les baigne, qui amortissent les contours et ménagent les transitions, dans toutes les grandes écoles parvenues à l'âge mûr, sont pour elle le commencement de l'idéal.

Un buste de femme, portant la signature de Michel van Loo et la date de 1736, qu'on a vu à l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, avait exactement les mêmes caractères. C'est une charmante créature, fine et jolie, au type aimable, au visage souriant, dont les yeux veloutés ont un éclat extraordinaire. Douce peinture, vraie et conventionnelle, agréable comme

un vers de Racine ou de Millevoie, toute en relief, en pleine lumière et sans clair-obscur (1).

Pour Amédée van Loo, frère de Michel, on n'a qu'à regarder au Louvre ses deux toiles spacieuses, qui figurent des scènes de harem : elles sont d'une mignardise, d'une coquetterie efféminée, d'une couleur de boudoir que l'on ne surpassera jamais. Le rose, le vert et le bleu tendre y luttent de fraîcheur : toutes les carnations, tous les objets sont en satin ; une courtisane du grand monde doit trouver cela exquis. Pour métamorphoser en tapisseries ces galantes images, on n'aurait pas besoin de modifier une seule nuance.

La famille Van Loo ayant perdu ses caractères primitifs dans le cours de la troisième génération, dès que la métamorphose est accomplie, elle n'appartient plus à l'histoire de la peinture flamande, et nous ne la suivrons pas davantage. Quelques notes biographiques sur ses derniers membres nous serviront à prendre congé d'elle.

Jean-Baptiste van Loo eut deux fils qui pratiquèrent la peinture. Louis-Michel vint au monde à Aix, le 2 mars 1707. Il fut reçu académicien de très-bonne heure, le 25 avril 1733, lorsqu'il n'avait encore que vingt-six ans. Le roi d'Espagne Philippe V ayant demandé à Rigaud un artiste qui pût remplir près de lui les fonctions de peintre officiel, l'habile vétéran lui désigna son jeune collègue; parti en 1736 pour la péninsule, Louis-Michel y fit un assez long séjour, puis revint en France. L'espoir de gagner promptement une fortune

(1) Appartient à Mme Félix Faure, arrière-petite-fille de Carle van Loo.

dans la Grande-Bretagne le conduisit à Londres en 1764; mais il trouva pour concurrents des peintres nationaux, qui abattirent ses illusions. Il revint au bout d'une année, laissant derrière lui sur la plage ses rêves tombés en poussière. Dans le généreux pays de France, il retrouva le succès avec tous les avantages qui lui font une brillante escorte. Carle van Loo, son oncle, étant mort, il obtint sa place de directeur des élèves protégés. Puis la sombre Hécate le perça impitoyablement de ses flèches, le 20 mars 1771. Diderot le censure et le loue. « En général, dit-il, Michel fait les portraits d'homme largément, et les dessine bien. Pour ceux de femme, c'est autre chose : il est lourd, il est sans finesse de tons; il vise à la craie de Drouais. Michel est un peu froid; Drouais est tout à fait faux. Quand on tourne les yeux sur toutes ces figures mortes qui tapissent le Salon, on s'écrie : *Latour, Latour, ubi es?* »

La nature n'avait pas moins bien traité Michel van Loo que toute la famille : comment ne pas admirer cette tête superbe, remarquable par l'ampleur du front, les belles lignes du nez, par une bouche fière et intelligente? Seulement il avait dans l'expression quelque chose d'impérieux : il lui manque la noble douceur et la poétique rêverie dont s'attendrissait la figure de Jean-Baptiste.

Le tableau qu'il fit pour sa réception à l'Académie des beaux-arts, et que le Louvre possède encore, a le même aspect italien que la plupart des morceaux historiques de son oncle. Il représente *Apollon poursuivant Daphné*. Sur cette toile aussi domine l'influence de Carlo Maratta et de Benedetto Luti. Couché près

d'une source, au premier plan, le fleuve Pénée semble vouloir protéger sa fille. Un peu plus loin, deux naïades témoignent leur surprise et leur effroi. C'est une œuvre élégante de dessin, agréable de couleur, mais dénuée de caractère et pesante d'expression. Rien n'élève le spectateur au-dessus du niveau où languit la médiocrité.

On ne trouve aucun détail biographique sur Charles-Amédée van Loo. On sait seulement qu'il vint au monde à Turin en 1718, fut élève de son père et obtint un siége académique le 30 décembre 1747. Nommé en 1751 premier peintre de Frédéric II, il semble n'avoir résidé à Berlin que d'une manière intermittente. Le travail le plus important, dont il fut chargé par le roi de Prusse, fut de décorer les plafonds du nouveau palais de Sans-Souci. Les auteurs allemands le passent sous silence; mais Thiébault raconte une anecdote curieuse sur une image du souverain, qu'il dut exécuter dans les conditions les moins favorables. Le prince de Kaunitz ayant témoigné en 1764 le désir d'avoir deux portraits de Frédéric, l'un pour l'impératrice Marie-Thérèse, l'autre pour lui-même, le roi, qui n'aimait pas poser, consentit à faire de courtes apparitions devant son peintre officiel. Il ne tenait pas en place et ne se prêtait guère aux nécessités du travail. Le pauvre Amédée se tira d'affaire comme il put. Quand le premier tableau fut terminé, il le porta d'abord chez le marquis d'Argens, trois fois dévoué au roi de Prusse : Thiébault était présent. Voilà le favori du prince qui s'enthousiasme, qui s'attendrit et ne peut contenir sa joie : il appelle tout le monde pour voir ce portrait, que Thiébault ne trouvait pas ressemblant. Mais le marquis le

jugeait d'une exactitude merveilleuse. Il fit monter son domestique Lapierre sur une table, contre la muraille, pour tenir l'image à sept ou huit pieds de haut, sachant, disait-il, qu'il serait ainsi placé à Vienne, et s'exaltait de plus en plus. Il voulait d'ailleurs communiquer son admiration; tourmentant l'honnête Thiébault, il cherchait à lui faire déclarer que la ressemblance était frappante. Mais l'auteur émigré, membre de l'Académie de Berlin, se tenait sur ses gardes. « Excusez-moi, dit-il enfin; je ne vois Sa Majesté qu'à la lumière des bougies et ne sais quelle mine elle peut avoir en plein jour. » Il échappa ainsi au double inconvénient de blesser l'artiste qu'il aimait, ou de déguiser son opinion.

Le peintre officiel devait résider le plus souvent en France, car il fut nommé adjoint à professeur le 5 juillet 1760, professeur le 7 juillet 1770 et adjoint à recteur le 30 janvier 1790. Après cette date, l'histoire le perd de vue; on ne sait ni comment ni à quelle époque il termina ses jours : il disparut dans la tempête révolutionnaire. Il avait exposé pour la dernière fois au salon de 1785. Son tableau de 1777, l'*Aurore et Céphale,* lui avait été commandé par Louis XVI. En 1781, il demeurait *Cour du Vieux Louvre*, *au Palais des Archives*, comme nous l'apprend Désallier d'Argenville (1).

Dans les archives de l'Académie et du Louvre figurent d'autres coloristes du même nom, César van Loo notamment, fils de Carle et peintre de paysage, qui devint membre de l'Institut le 30 octobre 1784.

(1) *Description des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés dans les salles de l'Académie royale,* p. 96.

Mais ces arrière-descendants du vieux maître de L'Ecluse, introducteur de la race à la cour de France et parmi les artistes français, nous intéressent peu et n'ont même plus le droit de nous occuper.

Parmi les artistes flamands qui ont fait souche après leur émigration, il faut citer encore Van Schuppen, le célèbre graveur; il eut un fils, né à Paris, qu'un goût décisif entraîna vers la peinture. Jacques Van Schuppen eut pour maître Nicolas Largillière et fut reçu membre de l'Académie le 26 juillet 1704. L'illustre société possédait autrefois deux ouvrages de sa main, tous deux très-dramatiques; l'un représentait Méléagre poursuivant le sanglier de Calydon, chasse légendaire qui, par ses conséquences, produisit tant de malheurs; l'autre figurait le touchant épisode d'Alceste ramenée des enfers par la pitié d'Hercule. Elle était morte pour sauver son mari : l'invincible demi-dieu l'arracha au Ténare. On la voyait sur le tableau pâle encore de son séjour dans l'Erèbe, conduite et soutenue par Alcide, qui la ramenait à son époux Admète; transporté de joie et de reconnaissance, le prince accourait devant son palais pour la recevoir; tous les familiers de la cour partageaient son ravissement. Motif admirable qu'un grand peintre aurait dû traiter. Venu au monde en 1669, Jacques van Schuppen mourut en janvier 1751. Il existe à Vienne, dans la galerie du Belvédère, deux toiles de sa main : l'une est le portrait d'Ignace Parrocel, peintre de batailles, vu jusqu'aux genoux; l'autre celui d'un homme distingué, portant une robe de chambre en velours cramoisi, bordée de fourrure, et occupé à écrire sur une table, où se

trouve, parmi divers papiers, une lettre avec cette adresse : *A Monsieur Monsieur Thomas de Granger, à Vienne.* C'est probablement le nom de l'individu que retrace le tableau.

Le XVIIIe siècle, pris en masse, était porté au naturalisme, dans les systèmes, dans la littérature, dans les arts, dans les goûts et les habitudes. Je n'ai pas besoin de rappeler Condillac, Helvétius, Robinet, Diderot, le baron d'Holbach, leurs théories positives et les mœurs licencieuses du temps. L'homme cherchait du même coup à briser toutes les contraintes : celles du dogme, de la politique, de la tradition et des vieilles règles académiques. On était las du passé, las des conventions qui opprimaient les intelligences, et l'on aspirait passionnément à un nouvel ordre de choses.

Cette tendance générale tourna au profit de l'école néerlandaise, ayant pour point de départ l'observation, pour but l'imitation. Jamais style n'a mieux reproduit la nature, glorifié la puissante et mystérieuse déesse. Non-seulement la France rechercha ses tableaux dédaignés sous Louis XIV et pendant la première partie du XVIIIe siècle ; non-seulement il y eut des amateurs, comme le comte de Vence, le duc d'Orléans, le marquis de Voyer, Blondel de Gagny, MM. De la Bouexière, De Gaignat, De Lassay, De Julienne, qui pavoisèrent leurs cabinets de toiles flamandes et hollandaises; mais des graveurs indigènes, comme Le Bas, De Gendt, Basan , Lemire, Aliamet, Gouez, Lempereur, s'attachèrent spécialement à reproduire les compositions des grands maîtres qui sont et seront toujours la gloire des Pays-Bas. Les peintres subi-

rent la même influence et prirent la même route : Chardin, Roland de la Porte, Greuze, Boucher, Fragonard, Lépicié, Beaudouin, Vernet, Lagrenée, Jeaurat, Le Prince étudiaient beaucoup plus les artistes du Nord que ceux du Midi, se rapprochaient beaucoup plus d'Anvers et de Harlem que de Rome et de Florence. Watteau, par son double caractère, moitié français, moitié flamand, symbolisait, pour ainsi dire, cette propension, stimulait le goût qui entraînait ses contemporains vers les œuvres de l'art septentrional.

Une faveur si marquée fit concevoir et mettre à exécution le plan de deux livres, que l'on consulte encore, malgré leur insuffisance, malgré les nombreuses erreurs qui en ternissent les pages : les *Vies des Peintres flamands, allemands et hollandais* de Jean-Baptiste Descamps, la *Galerie des Peintres flamands, allemands et hollandais* publiée par Lebrun, ouvrage en trois volumes in-4°, orné de 220 planches, qui a donné lieu de nos jours à la plus impudente friponnerie de l'histoire des lettres (1).

Sur tous les points donc le naturalisme triomphait : les systèmes fléchissaient le genou devant l'infatigable puissance, qui nous offre des modèles toujours nouveaux et quelquefois des types d'une accablante perfection. Van Huysum, le dernier des grands peintres hollandais, mort en 1749, avait poussé l'enthousiasme du réalisme jusqu'à l'adoration des fleurs et des insectes. Balthazar Denner, de Hambourg,

(1) Voyez mes deux brochures intitulées : *Un entrepreneur de littérature*, *Les nouvelles fourberies de Scapin* (Paris, 1847).

mort justement la même année que Van Huysum, montrait une passion aussi vive pour les moindres détails, une aussi respectueuse docilité au principe d'imitation ; seulement il appliquait à la face humaine le patient travail, qui faisait épanouir sur les tableaux de Van Huysum toutes les merveilles des beaux jours.

L'auteur auquel on doit le plus important des deux livres concernant l'art des Pays-Bas, était Flamand de naissance : car il avait vu le jour à Dunkerque, et, au moment où j'écris ces lignes, Dunkerque est une ville encore toute flamande. Les maisons, les boutiques, les marchés, les tentures et les meubles ont un aspect flamand, et la langue que parle la population indigène est le flamand. On ne pouvait d'ailleurs, sans connaître cet idiome, entreprendre un ouvrage sur les peintres du Nord, et Jean-Baptiste Descamps le bégayait dans son enfance. Les historiens le font naître en 1711, 1714 et 1717 : les trois dates sont fausses. Son acte de baptême, conservé à Dunkerque, aux archives de l'Etat civil, constate qu'il reçut le jour le 28 août 1706. On lui a donné pour maître un Louis Coypel tout à fait imaginaire : car nul membre de la famille Coypel n'a porté le prénom de Louis, et l'on ajoute que ce peintre chimérique était le frère de sa mère. C'est Louis Catelle que l'on aurait dû écrire, sa mère et son oncle maternel appartenant à une famille de ce nom. Le professeur qui dégourdit sa main novice habitait-il Dunkerque ? On pourrait en douter, puisque Mariette affirme que Jean-Baptiste Descamps étudia d'abord à Anvers, et il était lié personnellement avec lui. Mais le jeune élève quitta bientôt la Flandre

pour Paris, où il entra dans l'atelier de Largillière, autre disciple formé sur les bords de l'Escaut. On sait qu'il travailla aux peintures décoratives qui furent exécutées pour le sacre de Louis XV, célébré le 20 octobre 1722 : Jean-Baptiste, d'après la date fournie par les archives de l'Etat civil, à Dunkerque, avait alors seize ans. Les autres dates rendraient la circonstance impossible : car elles le donneraient pour collaborateur à Largillière entre six et onze ans.

Mariette a publié, dans son Dictionnaire biographique, une note si curieuse sur les œuvres de Descamps, littéraires ou autres, que je crois devoir la transcrire. Après avoir mentionné ses études chez Largillière, il dit sans transition : « Il s'est depuis retiré à Rouen, où, sur un théâtre moins brillant et entouré de concurrents moins redoutables, il a pu figurer plus aisément; il y a primé et est parvenu, sans avoir des talents bien supérieurs, à devenir le directeur de l'Académie des arts établie dans cette ville. Il ne s'est pas borné à faire des tableaux; il a voulu prendre aussi la plume, et il nous a donné quatre volumes de Vies des Peintres des Pays-Bas, où l'on s'attendait à trouver plus de recherches et plus de critique. Il s'est borné à traduire en français, tant bien que mal, ce que Van Mander, Houbraken et les autres auteurs flamands avaient écrit en leur langue et, s'il y a fait quelques additions, elles ne regardent que des peintres avec lesquels il a vécu, et auxquels il prodigue des éloges peu mérités; il faut d'ailleurs le lire avec précaution, car il a fait bien des fautes et même d'assez lourdes méprises. Un nouvel ouvrage, qu'il a donné depuis peu, et qui est une notice des

peintures les plus considérables des villes des Pays-Bas, est encore plus chargé d'erreurs, et je n'en reviens pas, vu ce qu'il m'avait promis d'user de la plus grande exactitude et de la critique la plus sévère. C'est, du reste, un fort galant homme, et l'on y a eu égard, lorsqu'on l'a admis dans le corps de l'Académie royale en 1764. »

Ainsi, à l'époque même où Descamps publiait ses livres, on en apercevait les défauts, et les critiques de Mariette sont d'une justesse incontestable. Diderot n'appréciait pas moins durement les essais littéraires et les faibles toiles du peintre de Dunkerque ; nous avons déjà cité une phrase de ses lettres sur le Salon de 1765 (1) ; mais il est bon de reproduire le passage entier. « Vous peignez gris, monsieur Descamps ; vous peignez lourd et sans vérité. Cet enfant qui tient un oiseau est raide : l'oiseau n'est ni mort ni vivant ; c'est un de ces morceaux de bois peint qui ont un sifflet à la queue. Et cette grosse, courte et maussade Cauchoise, à qui en veut-elle? Elle est entre deux de ses enfants, et c'est moi qu'elle regarde. Celui qui pleure, si c'est du poids de l'énorme tête que vous lui avez faite, il a raison. On dit que vous vous mêlez de littérature; Dieu veuille que vous soyez meilleur en belles-lettres qu'en peinture! Si vous avez la manie d'écrire, écrivez en prose, en vers, comme il vous plaira ; mais ne peignez plus, ou si, par délassement, vous passez d'une muse à l'autre, mettez les productions de celle-ci dans votre cabinet. Vos amis, après dîner, la serviette sur le bras et le cure-dent à la main, diront :

(1) Tome Ier, p. 10.

— « Mais cela n'est pas mal. » — *Jeune Homme qui dessine, Petite Fille qui donne à manger à son oiseau*, allez tous au cabinet de monsieur Descamps, votre père, et n'en sortez plus. »

Eh bien, malgré ces critiques et ces railleries, le pauvre barbouilleur de toiles et de papier n'en mérite pas moins quelques éloges sincères. Il n'avait pas de talent, il ne savait pas composer, il maniait la plume comme un barbare, écrivait le français comme une langue étrangère ; son style monotone, gauche, pesant et incolore, fait éprouver l'action engourdissante de la torpille. Mais une bonne idée traversa un jour son esprit, et il eut la patience, le courage nécessaires pour exécuter son projet tant bien que mal. Le premier, il forma le dessein d'écrire sur la peinture flamande et hollandaise un ouvrage d'ensemble ; pour exécuter ce long, ce difficile travail, il n'épargna ni son temps ni sa peine. Il prit des notes dans tous les cabinets d'amateurs, parcourut toutes les localités des Pays-Bas, lut avec persévérance les biographes et chroniqueurs indigènes. Si tant d'efforts n'ont pas atteint le but, si la lumière manque dans son œuvre éparse et terne, ce n'est pas sa faute : c'est la faute de la nature, qui ne lui avait pas octroyé les dons nécessaires. Mais il a tiré de ses faibles ressources intellectuelles le meilleur parti possible, et compte malgré tout parmi les hommes d'initiative : chose rare, chose précieuse et glorieuse dans l'immense fatras, dans l'incommensurable bavardage des littératures modernes, qui ne sont qu'un bourdonnement confus, un éternel rabâchage, un déluge de lieux communs, de sornettes, de quiproquos, d'enfantillages, d'erreurs,

de mystifications et de répétitions. Et la Belgique, au moment où il publia son livre, était si dépourvue de critiques et d'historiens que ses chapitres sur les peintres flamands, composés en partie de lourdes traductions, furent traduits de nouveau dans l'idiome local et publiés à Gand (1).

L'analyse du tableau donné par Descamps, pour sa réception à l'Académie, est fausse en plusieurs points. La toile existe encore, elle appartient au Louvre. La paysanne cauchoise n'est pas grosse, courte et maussade, comme le prétend Diderot : bien loin de là, c'est une jolie paysanne d'opéra-comique, avec un ajustement coquet, une figure blanche et rose qui n'a jamais affronté le soleil, des bras et des mains qui ne connaissent pas le travail. Le petit garçon tient une cage vide et pleure son oiseau envolé; par un trait naïf, sa petite sœur lui offre pour le consoler son jouet de bois, qui a précisément la forme d'un oiseau. Les sarcasmes sur la raideur de l'animal portent donc dans le vide. Ces observations faites, par amour de la justice et de la vérité, il faut bien reconnaître que la toile n'a pas une grande importance, qu'elle ne dépasse à aucun égard le niveau de la médiocrité. Le lieu de la scène est une chaumière; il y a sur une tablette et sur le sol des ustensiles épars, comme dans les œuvres flamandes; mais le style est conventionnel, la mère et les enfants ne sont pas des villageois. La couleur ne rappelle ni Teniers, ni Brouwer, ni Craesbeeck : elle

(1) Ils forment presque un volume en caractères serrés dans le NOUVEL ALMANACH DES PEINTRES : *Nieuwen Almanach der Konst-Schilders, Vernissers, etc.*, 1777; *tot Gend*, *by Philippe Gimblet*.

procède d'une source moins pure, elle étale aux yeux les nuances artificielles, la pourpre et le satin de Boucher.

Les neuf tableaux de Descamps abrités contre l'indignation des amateurs dans le musée de Dunkerque, ont bien moins de valeur encore. Ce ne sont, à la vérité, que des dessus de portes, qui tapissaient la salle d'audience au Palais de justice. Exécutés à Rouen pour la Chambre de commerce, en 1756, ils coûtèrent 5,476 livres 18 sous, frais de transport compris. Les hommes du temps leur croyaient un certain mérite, puisqu'ils furent gravés par Le Bas en 1757. Quelle indulgence magnanime ! C'est la médiocrité ou la nullité même. Compositions insignifiantes, personnages mornes et ennuyeux, mal coordonnés avec les fonds, couleur terne et froide. Même au-dessus d'une porte, il n'est pas défendu d'éveiller quelque intérêt, de flatter les yeux par quelques jolis tons, par quelques effets de clair-obscur.

Mettons donc au rebut des œuvres fastidieuses, et voyons ce que Jean-Baptiste Descamps a fait comme directeur d'une académie provinciale.

En 1740, il s'acheminait vers la mer et allait s'embarquer pour la Grande-Bretagne, où il devait aider Jean-Baptiste van Loo à exécuter des commandes importantes, que lui avait faites la cour d'Angleterre. Le coche le descend à Rouen, il passe quelque temps dans la ville industrielle. M. De la Bourdonnaye, intendant de la généralité, M. de Cideville, ami de Voltaire, et le célèbre chirurgien Lecat lui font un si aimable accueil, le pressent tellement de rester parmi eux, qu'il cède à leurs prières. Il s'agissait de fonder

une école de dessin et de peinture. Jean-Baptiste l'organise, et elle fonctionne l'année suivante. Les élèves s'y pressent, y abondent : le maître se cotise avec eux pour payer un modèle vivant; Lecat, d'une autre part, leur fait gratuitement un cours d'anatomie. En 1747, M. De la Bourdonnaye exempte de la milice tous ceux qui viennent y étudier, avantage octroyé précédemment aux disciples des confrères de Saint-Luc à Paris. En 1750, un arrêt du Conseil d'Etat érige l'école en établissement public; le roi Louis XV accepte les titres de fondateur et de protecteur, accorde une pension de 1,000 livres à Jean-Baptiste et une rente de 500 livres pour payer le modèle. Le nombre des disciples monte peu à peu au chiffre de trois cents; un nouvel arrêt du Conseil d'Etat augmente de 1500 livres la pension du professeur, et on lui donne même l'espoir que ses honoraires atteindront la somme annuelle de 5,000 livres. L'administration urbaine octroie en même temps à l'école un revenu de 200 livres, pour acheter les prix des lauréats, et décide qu'une bourse de jetons d'argent, aux armes de la ville, sera offerte chaque année au directeur.

L'institution pédagogique de Rouen était donc en pleine prospérité. Le 7 avril 1764, voulant à son tour honorer le fondateur, l'Académie des beaux-arts lui ouvrit ses portes. Il donna pour morceau de réception la *Paysanne cauchoise* dont s'est amusé Diderot, mais qui est pourtant une de ses toiles les moins défectueuses. Trois ans après, l'Institut ayant mis au concours un mémoire sur l'*Utilité des écoles de dessin en faveur des métiers*, ce fut Jean-Baptiste qui remporta le prix. L'habileté avec laquelle il dirigeait son établis-

sement, lui avait conquis en France, et même en Europe, une célébrité particulière. De Lille, Marseille, Dijon, Bordeaux, il recevait des lettres flatteuses, où les municipalités lui demandaient conseil pour fonder ou organiser une école analogue. Il envoya aux Académies d'Anvers et d'Edimbourg un programme d'études (1).

Malgré le travail continuel qu'exigeaient ses fonctions, il avait poursuivi son ouvrage sur les peintres flamands et hollandais, commencé en 1738, avant son installation à Rouen. Il le publia en 1753, après quinze années de labeur. Son compatriote Charles Eisen avait dessiné pour lui les portraits des coloristes, et Fichet, d'une pointe délicate, les avait gravés. Dans la préface, il ne déguise point son origine étrangère ; il l'invoque même, à propos de son style, comme une cause d'indulgence, car il ne s'abusait point sur les vices de son élocution. « J'ai passé, dit-il, ma jeunesse en Flandre, ma patrie, où j'ai vécu au milieu des rares productions que je fais connaître. La clarté du style, l'ordre des faits, la rapidité de la narration, beautés essentielles aux éloges historiques, sont celles que j'aurais voulu répandre dans mon livre. Etranger et artiste, je crains bien de n'en avoir eu que la volonté. J'abandonne à la critique quelques expressions négligées, quelques tours hasardés; mais j'ose représenter que dans un ouvrage tel que celui-ci, qui se soutient et intéresse par lui-même, on doit avoir, suivant le précepte de Quintilien, moins d'attention pour les mots que pour

(1) *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, par M. Philippe de Chennevières, t. II, p. 56.

les choses. » Hélas! le pauvre Descamps a su détruire même l'intérêt du fond. Pourtant un homme qui réclame si modestement l'indulgence a droit à des égards.

Longtemps après, en 1769, il publia encore son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, où il signale toutes les œuvres d'art conservées dans chaque édifice et montre quelles ressources offrait alors le pays pour composer un livre précieux, bien renseigné, vivant et attrayant. Une foule de tableaux, que les orages politiques ont dispersés, ornaient alors les églises, hôtels de ville et autres monuments publics. « L'Italie seule, dit lui-même l'auteur, peut l'emporter sur les richesses que l'on trouve dans les églises de la Flandre. »

Après une vie longue, tranquille et honorée, Jean-Baptiste Descamps mourut dans la grande cité normande, le 30 juillet 1791, suivant M. de Chennevières, le 14 août de la même année, suivant les registres de l'Académie des beaux-arts, qui ne sont pas toujours des guides infaillibles. D'une manière comme de l'autre, il avait quatre-vingt-cinq ans moins quelques semaines. Son fils hérita de ses fonctions; après la tempête révolutionnaire, la ville le nomma conservateur du musée qu'on venait d'ouvrir; il en publia le premier catalogue.

L'émigration belge était si abondante que des hommes maintenant inconnus ont siégé, en assez grand nombre, sur les fauteuils académiques. Tel fut un peintre de portraits, né à Gand, Jacques-François Delyen, admis non pas seulement comme agréé, mais comme membre effectif, dans la compagnie royale,

le 24 novembre 1725, mort le 3 mars 1761, âgé de soixante-dix-sept ans. Sauf cette note, que contiennent les registres officiels, on ne trouve sur le coloriste émigré aucun renseignement, et je n'ai jamais vu le moindre tableau de sa main. On lui avait cependant trouvé assez de mérite, au siècle dernier, pour le recevoir dans le corps d'élite, où il n'a pas figuré moins de trente-six ans.

Nous aurons encore à évoquer d'autres peintres belges (flamands ou wallons), qui vinrent s'abriter sous le toit de la France, et ont laissé plus de traces que le Gantois Delyen. Mais ils se rattachent principalement à une autre phase de l'art des Pays-Bas, la domination de l'école francaise, qui régna pendant un laps de temps assez long sur les bords de la Meuse et de l'Escaut. L'étude que nous allons commencer, après ce chapitre, les mettra en présence du lecteur.

Et ce n'était pas seulement les peintres, les sculpteurs, les graveurs d'estampes, qui trouvaient à Paris une généreuse protection, la gloire et la fortune. Pendant près de deux siècles, les plus belles monnaies et médailles du royaume furent gravées par des Belges, que l'on ne chargeait pas uniquement d'exécuter le travail, comme d'habiles praticiens, mais que l'on installait à la direction des établissements publics. Le premier qui obtint cette confiance honorable était un gentilhomme du pays de Liége, devenu peintre, graveur, sculpteur, presque sans maître et par le seul effet d'une puissante organisation. Il inventa des machines ingénieuses pour frapper les monnaies qu'il avait lui-même burinées. Il était venu au monde en 1604 et s'appelait Jean Warin. Le roi Louis XIII, ayant

été informé de son mérite extraordinaire, l'appela en France, lui donna des lettres de naturalisation et occupa aussitôt son talent. La place de garde et conducteur général des monnaies de France s'étant trouvée vacante, peu de temps après, par la mort de René Ollivier, on s'empressa de lui offrir cette charge. Comme il venait d'en prendre possession, il grava le sceau de l'Académie française, où se profile le mince visage du cardinal de Richelieu. Le ministre en fut charmé à tel point qu'il dit tout haut : « L'homme qui a exécuté un si bel ouvrage mériterait de ne jamais mourir. » Cet éloge public augmenta l'admiration générale pour l'auteur. Jean Warin exerça glorieusement ses fonctions jusqu'en 1672, époque fatale où des scélérats, qui ne pensaient point comme Richelieu, terminèrent sa vie par le poison. « Jamais, dit Le blanc, les monnaies n'ont été si belles, ni si bien monnayées que pendant que cet habile homme, l'honneur de notre siècle, en a eu l'intendance. »

Une série de graveurs médiocres lui succédèrent pendant un demi-siècle, Dufour, Molart, Mauger, Bertinet, Breton, faisant regretter Warin et préparant, pour ainsi dire, la gloire d'un autre Liégeois qui devait les éclipser. Ayant tenu le pinceau, Jean Duvivier a un droit spécial à notre intérêt, quoique les circonstances l'aient forcé tout jeune d'abandonner la peinture, qui fut toujours pour lui comme le souvenir d'un amour malheureux.

Il était né dans la ville de Liége, le 7 février 1687, de Gendulphe Duvivier et de Françoise Boussard. Son père, qui gravait les cachets et la vaisselle du prince-

évêque, le destinait à suivre la même profession : il lui mit en conséquence un burin entre les doigts, dès que sa main enfantine put le tenir. Mais, vers l'âge de quinze ans, sa riche nature trahit des aspirations plus hautes; une élégante industrie ne pouvait lui suffire : c'était l'art et son vaste domaine qu'il fallait à son imagination. Et comme son père ne lui donnait pas de maître, il prit le parti de se former tout seul, en copiant la nature. Il crayonna d'abord divers objets qui frappaient son attention; mais bientôt il ne lui suffit pas de les dessiner, il voulut en rendre complétement l'aspect. Le voilà qui achète une palette, demande avis aux marchands de couleurs et apprend d'eux à s'en servir tant bien que mal. L'examen des tableaux lui donne de muettes leçons. A l'âge de vingt-deux ans, il essaye de se peindre lui-même, et fait un excellent portrait. « On y distingue une touche ferme, et le coloris en est assez vigoureux, » dit le critique Gougenot, qui venait de le voir (1). Il entreprend aussi de tailler le cuivre : pour son début, il y grave l'effigie du peintre Bertholet Flemal, né comme lui à Liége.

Mais copier seulement la nature ne pouvait satisfaire sa généreuse ambition. Il rêvait des scènes d'histoire, des compositions animées, où tout retracerait la vie, et l'ordonnance, et les attitudes, et l'expression des visages, et les jeux de la lumière. Il s'évertue, il fait des progrès rapides : convaincu enfin par ces preuves flagrantes que son fils peut tenter la haute mer des arts d'élite, son père l'autorise à quitter la gravure de

(1) *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 208.

la vaisselle, à faire un séjour en Italie pour compléter ses études, y fortifier et agrandir son talent.

Il part donc, plein de verve et d'espoir. Comme c'était un robuste compagnon, il n'a garde de s'enfermer pour huit jours dans un coche : il aime mieux cheminer à travers la campagne, admirant les bois et les cultures, les fleurs et les jardins, les blancs festons des nuages sur le dais bleu du ciel, les gais rubans des fleuves sur le velours des prairies, et ces charmants brouillards du matin, où les objets grands et petits prennent les formes les plus moelleuses, où des collines de ouate se baignent dans une atmosphère de duvet.

Il arrive ainsi, joyeux et robuste, en 1710, n'ayant que vingt-trois ans, aux bords de la Seine, au quartier latin, qui devenait alors la capitale de la Belgique. Trouvant la course suffisamment longue, il borne là son voyage; puis, le carton sous le bras, se glisse parmi les élèves de l'Académie pour recevoir une instruction gratuite. Pendant tout un hiver, il travaille, il étudie avec patience, avec intelligence, et il est admis au concours de peinture. Mais on s'aperçoit trop tard qu'il n'a pas vu le jour en France, qu'il ne peut obtenir la pension du Roi, et son tableau n'est ni jugé ni exposé.

Grande déception! Sa famille ne peut lui envoyer que de maigres secours, son pinceau ne lui rapporte rien : que faire? Il ne se décourage pas, il reprend son burin et grave la vaisselle du Roi. Puis il essaye de la taille-douce : il reproduit sur le cuivre, d'après un tableau de Tournière, en 1712, les traits du sieur Desgouges, doyen des avocats au Conseil; il se met

en relation avec un nommé De Valdor, résident de la cour de Liége à Paris. Ce diminutif d'ambassadeur l'engage dans une voie nouvelle, lui propose de faire une médaille, où il représentera d'un côté son souverain, Joseph-Clément de Bavière, archevêque de Cologne et prince-évêque de Liége, et sur l'autre face un paysage avec un arc-en-ciel. Jean Duvivier fait encore cette tentative, qui allait décider de son avenir. Ne connaissant pas les procédés au moyen desquels les graveurs se rendent compte de leur travail, à mesure qu'il avance, ignorant l'usage du plomb ou de l'étain fondu, il envoyait de temps en temps ses coins à la Monnaie pour en obtenir des épreuves. M. de Launay, alors directeur de l'établissement, fut surpris de l'habileté naissante que révélaient ces débuts. Il demanda le nom de l'auteur, voulut le voir et lui conseilla de poursuivre, de cultiver un talent qui paraissait un don de la nature, qui lui ferait une brillante destinée.

Après une assez vive résistance, après une lutte contre lui-même pour sacrifier ses goûts, ses projets, ses espérances, il se laissa convaincre et abandonna la palette. M. de Launay alors le chargea de graver en médaille la statue équestre de Louis XIV, récemment élevée à Lyon et due au ciseau du sculpteur Desjardins; les frères Coustou avaient exécuté les figures du piédestal. Le peintre résigné se met à l'œuvre; il termine le coin, l'envoie à la trempe : il casse! Duvivier s'exaspère, jette son burin, ne veut plus pratiquer un art si scabreux; son goût pour la peinture se ranime, son projet de voyage en Italie enflamme de nouveau son imagination.

Mais avant de franchir les Alpes, il veut revoir son père, il court à Liége. A peine arrivé, des lettres de M. de Launay lui reprochent son découragement, le consolent, le rassurent, le pressent de revenir. Il cède, il recommence sa médaille, qui n'éprouve pas d'accident, et le voilà graveur pour le reste de ses jours. C'était en 1714. Trois ans après, le 27 novembre, l'Académie des beaux-arts le proclame un des siens; et avant même qu'on lui ait désigné un sujet pour son morceau de réception, elle l'installe dans son fauteuil, le 28 mai 1718. On croit rêver en nos temps de sécheresse et de platitude, quand on lit ces charmantes histoires, où la délicatesse s'unit à la bonté, au discernement, à la droiture, où l'ancienne courtoisie française brille partout comme une fleur de haute civilisation, qui donne l'idée d'une race choisie, supérieure aux bas calculs, aux étroits sentiments, aux âpres finesses, que l'on répute maintenant de l'habileté. Pendant un siècle et demi, pas un acte d'injustice, de malveillance ou de rudesse; toujours de l'équité, du goût, de l'obligeance, de la sollicitude pour les hommes de mérite, pour leurs travaux, pour leur position, pour leur avenir. Et ceux qu'on protégeait ainsi étaient pauvres, jeunes, inconnus, sans relations, parlaient même une langue étrangère. On ne leur tendait pas la main par vanité, dans le but de s'associer à la gloire qu'ils ne possédaient pas encore : on ne voyait en eux que leur talent, leur solitude, leur besoin d'appui, que leur courage au travail, que leur utilité pour la nation. Et ils étaient sur-le-champ traités avec une sorte de bienveillance paternelle, choyés, pourvus, honorés, assimilés à des

compatriotes. Comme ces beaux jours sont loin de nous! Et quels durs sentiers on fait maintenant gravir aux débutants qui n'ont d'autre moyen de succès que leur mérite!

L'intelligente protection de M. de Launay conquit à l'art des médailles un homme que nul artiste n'a surpassé, à la France un habile serviteur qu'elle peut être fière d'avoir compris, soutenu et formé.

Depuis son retour de Liége, sa vie fut une longue ovation, entremêlée de chagrins domestiques et de chagrins imaginaires. Il avait eu de sa femme, Louise Vignon, dix-sept enfants; treize périrent devant ses yeux sans abattre son courage : la mort du quatorzième fut une épreuve trop dure pour sa résignation. Le pauvre père mourut de douleur le 30 avril 1761, dans sa soixante-quatorzième année.

« Il était correct, fin et gracieux dessinateur, dit Gougenot. Il drapait avec délicatesse, et ses draperies étaient d'un bon choix. Il donnait à ses têtes l'expression qu'elles devaient avoir, et, s'il est parfois tombé dans quelque sécheresse, il n'en a pas moins exécuté quantité de médailles d'une manière très-moelleuse. Il l'emportait sur les plus habiles graveurs qui l'ont précédé, par l'intelligence du bas-relief et singulièrement par le génie, par le mérite de la composition. »

La Flandre, comme le pays de Liége, fournit à la France des graveurs d'élite : elle lui a même prêté, en quelque sorte, toute une dynastie de monnayeurs célèbres, qui ont travaillé pour elle pendant un siècle et demi. Les trois frères Roettiers avaient vu le jour à Anvers : Charles II les appela en Angleterre et leur confia l'intendance générale des monnaies. Joseph, le

deuxième, quitta la Grande-Bretagne et vint se fixer à Paris, sur les instances de Colbert, qui le nomma graveur général des monnaies du royaume et le logea au Louvre en 1679. Les académiciens lui ouvrirent leurs rangs le 28 décembre 1682, sur la présentation de l'image en creux du ministre, qu'il avait gravée pour leur servir de sceau. Largillière exécuta son portrait, buriné d'abord par son propre fils, puis par Corneille Vermeulen en 1700. Joseph mourut à Paris en 1707, âgé de soixante-huit ans.

Charles-Joseph, son fils, né à Paris en 1691, succéda, bien jeune encore, au poste de graveur général des monnaies de France, que son père avait occupé si longtemps. Les académiciens le choisirent pour collègue le 31 décembre 1717, comme il n'avait encore que vingt-six ans : il venait d'exécuter le portrait du Roi, destiné aux médailles de prix que décernait l'illustre corps... Mais je m'éloignerais de mon programme, si je continuais à parler en détail de cette nombreuse famille.

Charles-Joseph mourut à Paris le 14 mars 1774.

Charles-Norbert, son fils, né dans la même ville en 1720, fut reçu membre de l'Académie le 31 décembre 1764. Il expira le 29 novembre 1772.

Jacques, neveu de Charles-Joseph, né à Saint-Germain en Laye en 1707, obtint les honneurs académiques le 2 octobre 1772; il termina ses jours à Paris le 17 mai 1784.

Norbert Roettiers, dont la généalogie n'est pas connue, prit place sur un fauteuil académique le 31 janvier 1722. Né à Anvers en 1666, il mourut à Choisy-le-Roi, le 18 mai 1727.

François, fils de Jean, né à Londres en 1685, élevé dans les Pays-Bas, où son père avait été rappelé pour remplir les fonctions de graveur général des monnaies, travailla quelques années à Paris, vendant aux amateurs beaucoup de dessins à la plume. L'empereur Charles VI l'appela sur les bords du Danube et le nomma, en 1720, chevalier du Saint-Empire ; non-seulement il devint en Autriche membre de l'Académie des beaux-arts, mais ses collègues le choisirent pour président, et il mourut à son poste de directeur en 1742.

Voilà quelle fut cette importante lignée d'hommes remarquables, issue des Pays-Bas. Au moment où j'en termine la nomenclature, je ne puis m'empêcher de faire une observation historique. N'est-il pas singulier que, par une étonnante combinaison du sort, presque tous les grands artistes belges aient dû à des étrangers la protection qui leur était nécessaire, les honneurs qu'ils méritaient? Que serait devenue la fertile école des Van Eyck, sans la noble sollicitude des Valois de la branche cadette? Rubens, étouffé en Italie jusqu'à l'âge de trente et un ans par un prince stupide, trouva dans les archiducs espagnols Albert et Isabelle un appui délicat, généreux, invariable. Quand la Belgique, pour les hommes de talent, ne fut plus qu'un grand cimetière, nous venons de voir comment la France les accueillait, leur ouvrait les bras, leur rendait le courage, la force et l'espérance. Elle leur prodiguait à la fois les ressources dont ils avaient besoin, les marques d'estime, les prévenances flatteuses, les éloges et la gloire qui fécondent le génie, comme le soleil féconde les plantes. Un fait singulier

prouva, dans une circonstance extraordinaire, la sympathie dévouée des Espagnols pour les coloristes indigènes. Un misérable, un envieux peut-être, ayant menacé la vie de Rubens en 1622, les amis du grand homme portèrent plainte aux magistrats d'Anvers et demandèrent que son existence fût protégée. Le conseil échevinal, présidé alors par le bourgmestre Nicolas Rockox, intimement lié avec le peintre célèbre, refusa son concours, ne voulut prendre aucune mesure. Peu lui importait que Rubens fût mort ou vivant. Ses amis se trouvèrent donc forcés de recourir à l'infante Isabelle, d'invoquer sa justice, son affection pour leur compatriote et son autorité suprême. La réponse ne se fit pas attendre.

« A ceux du Magistrat d'Anvers,

« Isabelle-Claire-Eugénie, par la grâce de Dieu, etc.

« Chers et bien amez,

« Estant informez que Pierre-Paul Rubens, notre pensionnaire, auroit couru et court encore danger de sa personne, par les agressions d'un sien malveillant, que l'on dit avoir juré sa mort, nous sommes occasionnez de vous écrire ceste lettre, afin que ne permettiez que luy soit faict aulcun tort ou préjudice, ains que donniez incontinent l'ordre qu'il convient pour son repos et asseurance.

« Et Dieu vous ait en sa sainte garde.

« Le 29 avril 1622 (1). »

(1) Les pièces originales de la requête et de l'ordonnance se trouvent à Bruxelles, dans la collection des papiers d'État et de l'Audience, aux archives du Royaume.

D'après cet ordre, il fallut bien s'occuper de mettre le grand homme à l'abri d'une attaque furieuse. On obéit. Mais l'intervention d'une princesse étrangère avait été indispensable : elle attachait plus de prix au salut et au repos d'un artiste incomparable, que son ami prétendu, le bourgmestre Rockox, et les magistrats de sa ville natale. '

L'ingratitude, l'avarice, la sécheresse de cœur profitent aux individus, jamais aux nations : la France fut récompensée de ses nobles sentiments. Les Belges qu'elle traitait comme des amis, soit qu'ils vinssent lui demander asile, soit qu'ils fussent annexés par des victoires sur l'Espagne, devenaient pour elle d'intelligents, de laborieux et honnêtes serviteurs. Partout ils lui donnaient un zélé concours. Jean Bart, ce Flamand aux yeux bleus, aux cheveux blonds, promenait sur les mers son pavillon triomphant et la secourait dans ses jours de détresse. En 1694, il la préserva de la famine. La récolte avait été presque nulle, la disette consternait le royaume. On attendait de la Suède une flotte de quatre-vingt-seize voiles, chargée de blé, qui devait aborder à Dunkerque. Jean Bart, avec sept frégates, cingle au-devant de ces précieuses gabares et les rencontre à cinq lieues au large, entre les embouchures de la Meuse et le Texel ; mais le convoi tout entier était captif, sévèrement gardé par huit vaisseaux hollandais. Jean Bart attaque les ennemis sans leur donner le temps de se reconnaître, leur prend trois navires, met le reste en fuite, et couvrant de sa protection l'immense flotte, la ramène victorieusement dans le port de Dunkerque. Le blé, qui valait trente livres la mesure, tomba du coup

à trois livres. Le roi, profondément touché, donna au brave marin des lettres de noblesse : il avait sauvé le royaume (1).

Ainsi le courage et le talent payaient la dette de l'hospitalité.

(1) Jean Bart était de race flamande, comme toute la population de Dunkerque et du district voisin, où l'idiome national s'est conservé plus pur qu'en Belgique. Son père s'appelait Cornille, et non pas Corneille ; sa mère, Catherine Janssen. Il eut pour premiers compagnons d'aventures maritimes Charles Keyser, Doorn et Jacobsen. Il baptisa son fils Cornille. Sa première femme semble avoir été d'origine espagnole ; en secondes noces, il épousa Marie Tugghe. Ces noms caractéristiques nous transportent en pleine Flandre. On ne doit pas oublier d'ailleurs que les Français entrèrent pour la première fois à Dunkerque le 11 octobre 1646, grâce au génie militaire du prince de Condé ; la ville ne fut réunie pour toujours à la monarchie qu'en octobre 1662 : Jean Bart avait alors douze ans. Nous avons vu que longtemps après, en 1753, son compatriote Descamps se regardait lui-même comme un étranger.

CHAPITRE X

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

Opposition constante des deux races qui habitent la Belgique. — Lutte à mort de vingt Flamands contre vingt Wallons. — Légende de S. Pierre et de S. Georges. — Affinités de la population wallonne ou gallicane avec les Français. — Elle suit tous les mouvements d'opinion qui se produisent au delà de sa frontière méridionale. — Ses prédilections pour les théories et la peinture françaises. — Gérard Douffet, né à Liége. — Il travaille deux ans sous les yeux de Rubens, sans prendre goût aux mérites de la couleur. — Il s'échappe, court en Italie. — Influence de Simon Vouet sur sa manière. — Faveur qu'il obtient à Liége. — Ses principaux ouvrages : talent sérieux, exécution froide, couleur dure et sombre. — Gérard Goswin, son élève, enseigne le dessin à Louis XIV. — Nommé membre de l'Académie des beaux-arts, puis professeur, il donne sa démission et retourne à Liége.

Les œuvres capitales, les actions importantes sont le vrai miroir où se réfléchissent les peuples comme les individus. Lorsqu'il ne s'agit que de conversation, de tenue extérieure ou de travaux secondaires, les

hommes les plus médiocres peuvent jouer un rôle ou faire bonne contenance dans le monde. Mais quand une production exige un talent spécial, quand une conjoncture difficile met la volonté à l'épreuve, alors on voit s'accuser nettement les ressources intellectuelles ou les traits du caractère. De même, dans la vie de chaque jour, les peuples se ressemblent tous, sauf quelques différences de manières et d'habitudes, produites par les causes extérieures et par des mobiles intimes. Si le monde n'est qu'un théâtre, les pièces que l'on y joue ordinairement sont peu variées. C'est dans les crises de l'histoire et dans les travaux d'élite qu'un peuple donne sa mesure. Là où il faut des qualités supérieures, des desseins énergiques, où il faut dépasser le niveau commun des esprits, la zone moyenne de la patience et du courage, on voit s'accentuer la physionomie des nations et des races.

Quand on parcourt, en Belgique, les provinces wallonnes ou gallicanes, les habitants du pays n'offrent pas au voyageur des traits bien spéciaux, ne semblent pas différer beaucoup des Flamands. Les types, les goûts, les coutumes sont presque identiques; les logis ont la même apparence, la cuisine est la même. Le langage, de souche française, a tellement perdu toute trace de son origine, que cette profonde altération déconcerte le philologue. Mais qu'on examine l'histoire des populations wallonnes, on les verra toujours suivre une direction opposée à celle des Flamands. Si les derniers embrassent le parti de la Réforme (1), les Wallons soutiennent

(1) « A Anvers et à Gand surtout, il serait très-utile d'établir.

avec opiniâtreté, avec fureur, l'ancienne doctrine. Aucun égard, aucune pitié, aucun sentiment national ne les arrêtent. Ils fournissent au duc d'Albe et à tous les oppresseurs de la Belgique d'impitoyables mercenaires. Les grandes plaines de l'ouest ne furent pas moins ensanglantées par les bandes wallonnes que par les soldats du midi. Au moment où don Alvarez de Tolède abandonna les malheureuses provinces des Pays-Bas, son armée se composait de soixante-deux mille hommes : huit mille seulement avaient vu le jour en Espagne; les autres égorgeurs étaient des Wallons et des Allemands (1). On a vu, dans la biographie de Karel van Mander, comment les soudards de l'est maltraitaient le plat pays. Dans leurs rapports avec l'étranger, mêmes différences, même contraste : cent mille Flamands calvinistes cherchent un refuge en Angleterre, en Allemagne, y transportent leurs der-

deux bons séminaires. Ce sont les deux villes des provinces catholiques les plus infectées d'hérésie. A Anvers, la propagation des mauvaises doctrines a été favorisée par le commerce, qui en ouvrit les portes, dès le début, à la corruption des sectes, en même temps qu'il les ouvrait aux négociants schismatiques. Gand est aussi une ville de trafic, les trois cours d'eau navigables qui la sillonnent facilitant beaucoup les transports. Mais, indépendamment de la contagion venue de l'extérieur, le peuple gantois s'est laissé corrompre volontiers par la licence des opinions nouvelles. Dans les anciens temps, il montrait toujours envers ses princes je ne sais quel esprit d'indépendance et de rébellion : il a manifesté les mêmes sentiments à l'égard de l'ancienne croyance. Une bonne partie de cette ville est donc empestée d'hérésie. » (Bentivoglio : *Relation des Provinces-Unies de Flandre*, p. 194 et 195).

(1) Motley : *La Révolution des Pays-Bas au* XVIe *siècle*, t. III, p. 174. — Van Meteren, t. V, p. 103.

nières ressources et leur industrie, donnent l'exemple du travail, de la patience et de la résignation ; pendant qu'ils souffrent pour la liberté de conscience, les Wallons servent dans toute l'Europe centrale la cause du fanatisme. Leurs régiments farouches soutiennent en Allemagne la tyrannie autrichienne, inspirent une aussi profonde terreur que les Croates aux manteaux rouges et les féroces cavaliers du Don. Ernest de Mansfeld, né à Malines, devient un des plus grands généraux du parti de la Réforme; Tilly, né au château de ce nom, près de Liége, voue son épée à la réaction catholique, promène partout le meurtre et l'incendie, lutte de fureur avec le sombre Wallenstein.

Non-seulement donc la Belgique a le malheur de se trouver placée entre deux races hostiles, qui, pour leurs querelles particulières, ont tant de fois ravagé, ensanglanté ses campagnes; mais les deux races sont en présence sur son territoire même. Un fait singulier attesta, au commencement du XVIIIe siècle, la haine profonde qu'elles continuaient à se porter. Vingt Brabançons, commandés par Gérard Abrahams, lieutenant du gouverneur de Bois-le-Duc, prirent rendez-vous sur la bruyère de Vugt, près de la ville, avec un même nombre de Wallons, commandés par le sire de Brianté, afin de mesurer leur bravoure et d'assouvir leur fureur. C'était comme un souvenir et une imitation du fameux Combat des Trente, où Jean de Beaumanoir buvait son propre sang, pour apaiser la soif qui le dévorait. La rencontre eut lieu le 5 février 1600, et la lutte fut acharnée, comme bien on pense : les Brabançons remportèrent l'avantage; mais cinq des leurs restèrent sur le terrain, parmi lesquels se trou-

vaient leur chef, Gérard Abrahams, et son frère Antoine. Les Flamands firent à leurs champions des obsèques pompeuses, qui eurent l'air d'une sombre fête nationale. Ce défi mortel et ses conséquences frappèrent les imaginations. Deux petits volumes, qui racontaient la mêlée, parurent l'année même du combat, l'un en français, imprimé à Bois-le-Duc, l'autre en flamand, à Bruxelles. Le tragique épisode fut représenté sur la toile par Sébastien Vrancx, et probablement le sujet l'avait inspiré, car le tableau, suivant Immerzeel, passait pour son meilleur ouvrage. On en fit un grand nombre de copies. Michel Snyders le grava sur cuivre et le dédia au baron de Grobbendonck, gouverneur de Bois-le-Duc. L'original, qui avait 2 pieds 2 pouces de haut, sur 3 pieds 1 pouce de large, fut vendu à La Haye, le 6 novembre 1725, dans la succession de Mme Saint-Annaland, et adjugé pour la faible somme de 125 florins (1). En 1785, l'église des Dominicains, à Malines, renfermait encore un panneau médiocrement exécuté, où l'on voyait les cinq champions flamands destinés à périr dans la lutte, qui s'agenouillaient tout armés devant un crucifix, pour implorer du ciel la victoire qu'ils payèrent de leur existence (2).

La rivalité des deux populations, flamande et wallonne, prend parfois une tournure moins grave, prend même des formes comiques. Une ancienne légende, que nous allons rapporter, l'exprime d'une manière

(1) Il faut ajouter ces détails aux renseignements sur Sébastion Vrancx que contient mon septième volume, p. 268 et suiv.

(2) Van Nieuwenhuysen : *Promenades artistiques dans Malines*, année 1786, p. 475.

plaisante et ingénieuse. C'est une satire dirigée par les Flamands contre leurs adversaires les Wallons.

S. PIERRE ET S. GEORGES.

Un jour S. Pierre se trouva fatigué outre mesure de ses fonctions à la porte du ciel. Les Français principalement lui causaient beaucoup de tracas ; même quand il avait ordre de ne point les recevoir, ils voulaient forcer la consigne et entrer malgré lui. Ces candidats turbulents lui rompaient les oreilles, le contraignaient de leur répondre, criaient, disputaient, l'exténuaient : il finit par être tellement enroué qu'il craignit d'attraper une extinction de voix. Il pria donc S. Georges de le remplacer : car S. Georges passe pour un savant polyglotte, et le concierge du Paradis a besoin de connaître beaucoup de langues, puisque des individus de toutes les nations viennent constamment sonner à la porte.

— Rends-moi ce service, lui dit S. Pierre ; tu es endurci à la fatigue, tu as une mine rébarbative qui imposera aux Français, et tu pourras, s'ils te cherchent noise, leur appliquer de bons horions. Moi, ils m'épuisent, me menacent et me désespèrent.

— Ce serait avec le plus grand plaisir que je te relèverais de garde, répondit le vaillant S. Georges. et indubitablement je saurais mettre à la raison ces tapageurs. Mais un scrupule m'arrête : bien que je connaisse un grand nombre d'idiomes, je t'avouerai entre nous que je ne sais pas un mot de wallon.

— N'est-ce que cela? reprit en souriant le vieux gardien. Ne te tourmente pas pour si peu de chose : depuis que j'occupe ma place, jamais un Wallon ne s'est

présenté au seuil du Paradis. C'est, de toutes les populations, la plus commode pour moi. Prends mes clefs sans inquiétude : les gens qui habitent entre Malmédy et Bruxelles ne te causeront ni souci ni tracas.

— Va donc te mettre au lit et bois de la tisane chaude, répliqua S. Georges; ce sera moi désormais qui garderai la porte du ciel.

Et le redoutable guerrier entra immédiatement en fonctions. Une longue suite d'années se sont écoulées depuis lors, car cette histoire n'est pas neuve, et jamais, comme l'avait prédit l'apôtre, S. Georges n'a entendu un Wallon faire tinter la sonnette qui annonce les prétendants au bonheur éternel.

Voilà comment la haine des deux races se traduisait quelquefois par un sourire. La lutte continue de nos jours, mais elle a lieu dans des conditions inverses. Les Flamands calvinistes, qui proclamaient le droit de libre examen, qui abandonnaient par milliers la Belgique en pleurant, ou en maudissant Rome et l'Espagne, sont devenus les plus fermes appuis de la papauté, l'incarnation du génie espagnol : les Wallons, qui massacraient les Flamands en l'honneur du Saint-Siége, quand la France égorgeait pendant la nuit les Huguenots, ont depuis lors suivi le courant des idées françaises, abandonné peu à peu la tradition catholique, et, invoquant à leur tour le droit de libre examen, maudissent la routine flamande, qui embourbe la nation dans l'ornière du passé. Depuis quarante-cinq ans, immobilisés par cet antagonisme, les adversaires piétinent sur place et, au lieu de marcher vers la lumière, descendent peu à

peu dans la nuit. Un combat stérile absorbe et gaspille toutes leurs forces intellectuelles. On ne peut rien imaginer de plus fatal que ce duel continu entre les enfants d'un même sol. Et je le répète, car l'observation importe à la philosophie de l'histoire, leurs perpétuelles hostilités sont la conséquence d'une situation géographique.

Une divergence analogue se manifeste chez les deux races dans le domaine des beaux-arts. Les Flamands, nés coloristes, ont pour moyen naturel d'expression la peinture, où ils ont concentré presque toute leur poésie ; quand ils rêvent, ils rêvent de tableaux, comme les Français rêvent de théâtre ou de somptueux édifices. Le tempérament, la fougue, l'audace de la passion dominent chez les Flamands ; amoureux transis de la peinture, les Français craignent toujours de manquer de respect à leur belle, lui demandent toutes sortes de permissions, lui imposent toutes sortes de conditions. Ils inventent des systèmes pour régler leurs transports. Nous allons voir les mêmes tendances caractériser l'art wallon, et spécialement l'art liégeois. A Liége, comme en France, on cherche dans des théories abstraites, dans des codes poétiques, la direction qui ne vient pas d'une forte nature.

L'esprit et l'ingéniosité portent à l'imitation, à l'éclectisme, inspirent cette idée fausse qu'on peut réunir les qualités les plus diverses ; et l'habitude de s'observer, de raisonner, de calculer, amène la froideur, prévient tout élan original. Ces anomalies fâcheuses, nous les avons déjà vues se produire chez Lambert Lombard ; elles apparaissent en pleine lumière chez les peintres wallons venus après lui ; elles vont même

s'accuser de la manière la plus flagrante chez le premier que nous rencontrons, Gérard Douffet.

Il était venu au monde à Liége, le 6 août 1594, en face de l'église des Dominicains, dans une maison que sa famille avait achetée deux ans auparavant. Son père, qui portait le même prénom que lui, avait été surnommé Radelet, je ne sais pourquoi; sa mère s'appelait Marie Spineux ou Espineux. On l'envoya de bonne heure à l'école, où il ne montra pas beaucoup de zèle pour l'étude : suivant un usage immémorial de tous les gamins destinés au travail du pinceau, il barbouillait de figurines les marges de ses livres. Ce griffonnage obstiné fut pris pour l'indice d'une vocation puissante, et on le mit sous la tutelle d'un peintre obscur, nommé Tauler, qui ne put lui apprendre grand'chose. Il fallut le changer d'air : on lui fit remonter le cours de la Meuse jusqu'à Dinant, où vivait un autre coloriste, un certain Perpète, qui n'a pas fatigué non plus les clairons de l'histoire. Ses leçons portèrent fruit, à ce qu'il paraît, et l'élève fut bientôt en état d'aider son professeur. Mais ce professeur, demeuré lui-même sous le péristyle du grand art, ne pouvait en ouvrir les portes à son élève. On dut encore chercher au débutant un nouveau maître.

C'était en 1612. Revenu depuis quatre ans d'Italie, déjà célèbre et entouré de disciples, Rubens semblait désigné par sa gloire. On lui adressa le néophyte, qui, pendant deux ans, travailla sous sa direction. Mais son enseignement se heurta contre une nature rebelle : sur ce marbre wallon, la lumière flamande put ruisseler en flots d'or sans le colorer de la moindre nuance. Pierre-Paul avait affaire à un aveugle, que ne

charmaient et n'éblouissaient en aucune manière les splendeurs de sa palette. Dans son atelier magique, où rayonnaient tant d'œuvres somptueuses, parées de leur fraîcheur première et, en quelque sorte, de leur éclat matinal, l'apprenti liégeois demeurait impassible et, tournant les yeux vers l'Italie, ne songeait qu'à s'échapper.

Il quitta donc, au bout de deux ans, le rédempteur de la peinture flamande, pour courir vers la Péninsule. Mais avant d'obéir à la routine, qui l'appelait de sa voix éraillée, il voulut revoir sa ville natale et y fit un séjour momentané, pendant lequel il peignit une *Judith coupant la tête d'Holopherne*, sujet traité par Rubens, en mettant à profit la gravure de Corneille Galle l'ancien et les souvenirs qu'il avait conservés du tableau original. Si cette imitation n'avait disparu, il serait curieux de l'étudier. Douffet exécuta encore un *Prométhée*, que possède, à Liége, le docteur Hurault, et fixa sur la toile les traits de son père et de sa mère.

En 1614, il partit enfin pour la terre des Césars et des souverains pontifes. A Rome, il se plongea impatiemment dans les eaux du Léthé méridional, dessina les statues antiques, copia les plus célèbres pages italiennes; mais, retenu encore par quelque lien national, étudia aussi beaucoup une œuvre de Jean Gossart, le maître qui avait formé Lambert Lombard. Son caractère aimable et gai le faisait partout bienvenir. N'ayant eu jusqu'alors qu'une éducation littéraire des plus imparfaites, il apprit le latin, il se mit à lire les poëtes, les historiens, les philosophes, trahissant ainsi de nouveau ses analogies avec la race française, moins passionnée pour le pinceau que pour la plume. Et

comme il n'avait pas une imagination bien ardente, il dériva peu à peu de la grande peinture vers le portrait. Il exécuta de nombreuses effigies, aux rayons de cette lumière italienne qui embellit tout ce qu'elle touche. On vit bientôt que son principal mérite consistait à reproduire exactement la face humaine.

Pendant sept années entières, la Circé méridionale le tint enchaîné dans la ville aux sept collines. Il eut ensuite le caprice de voir Naples et s'embarqua pour satisfaire son désir. Mais le sort avait décidé qu'il n'y aborderait pas : une tempête le chassa dans l'île de Malte, d'où il revint sur les bords du Tibre. Il y fit quelque séjour, afin de remplir son escarcelle, qui avait maigri outre mesure. Puis s'acheminant vers les provinces wallonnes par Venise et les lagunes, il rentra dans la ville de Liége au printemps de l'année 1623.

Il y fut accueilli en artiste expérimenté, que les voyages et le temps avaient mûri. Toutes sortes de personnes belles ou laides, sottes ou spirituelles, vinrent étaler leurs faces devant lui, pour que son pinceau immortalisât leurs traits. Une de ces reproductions eut la plus vive influence sur sa destinée. Il l'avait peinte avant son départ avec soin et avec émotion : car elle représentait une jeune voisine, dont la figure lui inspirait des plans de bonheur à deux : elle se nommait Catherine d'Ardespine. Afin qu'elle ne l'oubliât pas pendant son absence, il lui avait offert sa propre image, et il avait emporté la sienne en Italie. Revenu sur les bords de la Meuse, il la courtisa sans trop d'impatience, car il attendit cinq années avant de lui offrir la couronne nuptiale, en 1628. Ce mariage donna naissance à un fils qui reçut le même

prénom que son père et devint architecte sans faire preuve d'un grand talent.

Ferdinand de Bavière, prince-évêque Liége et archevêque de Cologne, employa Gérard Douffet. Don Charles Hardi, religieux du monastère de Saint-Laurent, lui commanda pour l'église de cette puissante abbaye une toile qui existe encore : elle figure, à Munich, parmi les raretés de la Pinacothèque, et représente l'*Invention de la sainte Croix*. Dans cette grande page, l'auteur a pu donner la mesure de sa force (1). L'impératrice Ste Hélène occupe la droite du tableau. Montée sur un très-vilain cheval pommelé, elle étend la main vers les hommes qui dressent le glorieux gibet, pour leur commander ou les encourager; portant une robe noire violacée et un camail de drap d'or, elle s'offre à nous comme une matrone de l'Occident, fatiguée par l'âge et par les austérités. Deux cadavres, qui chargeaient un brancard, servent à distinguer, suivant la légende, la croix du Sauveur des croix où ont expiré les larrons. Un des morts, que vient de toucher le bois miraculeux, reprend possession de la vie et se met sur son séant, avec l'aide d'un homme qui se bouche les narines: l'infection de la tombe n'a pas encore abandonné l'hôte du cimetière. L'autre cadavre gît à la renverse sur le sol. Au premier plan, près de Ste Hélène, deux jeunes filles et un jeune seigneur agenouillés manifestent leur surprise, en adorant l'instrument du salut.

Mais tout acte merveilleux, comme toute grande

(1) Elle a 2 mètres 75 centimètres de haut, sur 3 m. 30 c. de large.

pensée, comme toute noble résolution, a ses adversaires et ses incrédules. Aussi, dans le coin gauche, voyons-nous un docteur de l'ancienne loi, tenant un manuscrit à la main, qui regarde avec fureur la pieuse scène, exprime son indignation par un geste et va s'esquiver.

Le style de ce tableau rappelle la manière de Simon Vouet, analogie frappante au dernier point : l'auteur avait pu travailler deux ans sous la direction, dans l'atelier de Rubens, sans être électrisé par son génie, étudier pendant huit ans les maîtres italiens, sans être métamorphosé par eux : Français de race, il examine quelques tableaux d'un peintre français, et le voilà imprégné de son goût. Les types soigneusement choisis annoncent l'étude de la nature : il y a de la vie, de la force dans les expressions. La facture dénote de la science et du talent. Mais les ombres trop noires donnent de la dureté à l'ensemble de la toile : la couleur manque partout d'harmonie, l'exécution, de suavité.

Une inscription placée au bas de l'ancien cadre prouvait que le tableau avait été mis en place pendant l'année 1624, que l'artiste, par conséquent, l'avait peint aussitôt après son retour du Midi. Le catalogue de Munich nous apprend que l'électeur palatin Jean-Guillaume, ami passionné des beaux-arts, ayant offert d'acheter ce morceau et l'offre ayant été acceptée, en donna le double de la somme que l'on demandait (1). Les moines aliénèrent pour 2,000 florins une

(1) La toile porte la signature suivante : *Ger. Dovfeet inventor f.*, comme l'atteste le catalogue du docteur Marggraff. Je l'ai d'ailleurs copiée moi-même, d'après le tableau, sur mon

toile importante, qui devait les intéresser comme œuvre pieuse et comme production remarquable d'un artiste indigène.

Peu de temps après que Gérard eut terminé cette ample composition, un autre personnage de la ville, le seigneur Charles Caroli, vint lui en demander une plus vaste encore (1), pour la placer dans le chœur de l'église des Frères Mineurs, au-dessus du tombeau de sa femme, Alyde Gabriel, morte le 24 septembre 1625 et enterrée au pied de la muraille que devait orner le tableau. Il fut achevé, posé en 1627. L'énorme page représente la glorification de S. François d'Assise, et se trouve fractionnée en trois zones.

La partie inférieure nous montre, dans un caveau, le pape Nicolas V prosterné devant le cadavre de S. François, vêtu du costume de l'ordre fondé par lui et dressé contre le mur : deux religieux éclairent avec des torches la scène funèbre. La région moyenne figure le tombeau du saint, dont le corps a été déposé dans un sarcophage. Un soldat portant une hallebarde protége son dernier asile, pendant que de nombreux fidèles viennent lui rendre hommage. Au centre, un malade presque nu, que soutient une jeune fille, demande au bienheureux de le guérir. Par un escalier descendent d'autres visiteurs, notamment un cardinal suivi de son chien, qu'il aurait pu laisser dehors, et un homme portant une croix de cérémonie. La zone supérieure enfin retrace les miracles opérés, non plus

livre de notes. L'orthographe singulière du nom de l'auteur lui donne une tournure flamande.

(1) Elle a 3 mètres 64 centim. de hauteur, sur 3 m. 7 c. largeur.

par la dépouille mortelle du confesseur, mais par la seule puissance de son nom. Au milieu d'un temple, dont l'architecture n'appartient à aucun style, un moine exorcise une possédée en invoquant S. François. La patiente se rejette en arrière avec d'affreuses contorsions, pendant que deux hommes la tiennent et qu'un troisième la frappe de verges : le malin esprit sort de sa bouche sous la forme d'un petit démon. Des spectateurs vêtus à l'orientale examinent curieusement la scène; parmi eux on remarque un jeune nègre.

Ce tableau, comme le précédent, révèle l'imitation de la France, amalgamée avec l'étude de l'Italie, mais n'offre aucune trace, aucune lueur du génie flamand. Les personnages, d'un coloris terne et froid, se découpent sur un fond dur. Les demi-teintes moelleuses, les savants glacis de Rubens, sont absents, comme la splendeur de ses teintes locales. L'ensemble n'a rien d'agréable, ni dans l'ordonnance, qui est trop compliquée, ni dans le travail de la palette, qui est lourd et monotone. Du mérite, de l'étude, mais pas de charme, pas d'élan, pas de rêve poétique et d'harmonie.

L'électeur palatin Jean-Guillaume, ayant acquis sans difficulté l'*Invention de la vraie Croix*, fut encouragé par cette première tentative et pensa que les Frères Mineurs montreraient aussi peu de désintéressement et de patriotisme que les moines de Saint-Laurent. Il leur fit proposer par son peintre favori, Jean-François van Douven, une somme de 10,000 fr. : les hommes de Dieu happèrent les écus et livrèrent le tableau, avec un empressement qui attestait leur indifférence pour les beaux-arts. Et comme le marché

avait lieu dans une province wallonne, la famille du donateur n'y mit aucun obstacle. On crut faire assez en remplaçant le tableau original par une copie. Ne tenant pas plus aux proportions qu'au mérite de l'œuvre, les Frères-Mineurs se contentèrent d'une image réduite, qui se trouve maintenant à l'église Saint-Antoine, dans la même ville (1).

Un troisième tableau fut sacrifié avec une égale insouciance. Gérard l'avait exécuté vers 1643, pour les administrateurs de l'hôpital Saint-Jacques. Il représente le Christ, vêtu d'un ample manteau rouge, qui ordonne à S. Jacques le Majeur d'aller par monts et par vaux prêcher sa doctrine. Costumé déjà en pèlerin, portant une tunique verte et un manteau brun, pourvu du grand collet traditionnel orné de pétoncles, l'apôtre ému s'agenouille devant le Fils de l'Homme. Pour témoigner de son zèle et de son dévouement, il met la main sur son cœur. A ses pieds, un bourdon pronostique ses longs voyages. Deux autres messagers de la bonne nouvelle écoutent les paroles de Jésus. Derrière eux, une vieille femme prie le ciel en joignant les mains. La scène a lieu dans un portique ouvert, qui laisse apercevoir la campagne, où des confesseurs

(1) Suivant Louis Abry, la *Glorification de S. François d'Assise* passait à Liége pour le chef-d'œuvre de Gérard Douffet, opinion qu'il est utile de noter. « Je l'ai ouï estimer la plus signalée de ses peintures, dit le biographe, par les premiers connaisseurs de Liége, tant pour la grandeur de sa disposition que pour le nombre des figures, la situation, l'élévation et la descente des terrains, que l'on ne voit guère ailleurs; enfin ce serait aller trop loin que de vouloir découvrir la beauté de l'art qui s'y trouve enfermée. » *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 196.

zélés se mettent déjà en route. L'étendue de la toile a permis de donner aux figures les proportions naturelles.

C'est une œuvre d'un style grave, expressif, qui révèle de fortes études. S. Jacques le Majeur impose tout d'abord par sa figure noble, puissante, pour ainsi dire, aux lignes monumentales, en harmonie avec sa mission ; car un apôtre doit pouvoir supporter toutes les épreuves matérielles et toutes les souffrances morales. Le Galiléen, qui se penche vers lui, en appuyant une main sur son épaule, a plus de mansuétude que de dignité; mais le grand style reparaît dans les têtes énergiques des deux auditeurs. Quoique les draperies, un peu volumineuses, forment par suite des plis trop abondants, elles sont d'un beau caractère : on y retrouve d'ailleurs le goût des maîtres italiens (1). Cette toile, dans sa fraîcheur, devait être fort belle, séduire les yeux par la puissance des tons et la vigueur du clair-obscur. Elle a malheureusement poussé au noir. Dans son état présent, elle rappelle les œuvres crépusculaires de Ribera, où une nuit profonde entoure des plaques lumineuses; le Christ, avec son manteau rouge, ne ferait point disparate sur un tableau du peintre espagnol. Les deux apôtres placés derrière S. Jacques sont déjà envahis par l'ombre; les derniers plans se perdent dans les ténèbres. J'ai eu besoin de la gravure pour les décrire.

Jean-Guillaume ayant voulu aussi acquérir cette page, les administrateurs de l'hospice n'eurent garde de la lui refuser. Ils acceptèrent sans la moindre hé-

(1) Ce tableau a été gravé par Natalis.

sitation une somme de 8,000 livres, donnant pour prétexte à leur manque de goût et de patriotisme quelques réparations de maçonnerie qu'ils déclaraient nécessaires, mais que Louis Aubry, auteur contemporain, jugeait peu utiles, regardait plutôt comme des embellissements que comme un travail de restauration. Cette bassesse indigne le chroniqueur liégeois. « Que ne fait-on pas avec de l'argent ? » s'écrie-t-il (1). Son témoignage est confirmé par la liste des tableaux qui formaient, à Dusseldorf, la collection de l'Électeur palatin. Voici l'article du catalogue où se trouve désignée la toile : « S. Jacques et d'autres disciples, envoyés par le Messie pour prêcher et convertir les Juifs et les païens, tableau de Douffet : hauteur, 9 pieds 6 pouces ; largeur, 6 pieds 7 pouces (2). » Trente-cinq ans après la mort de Jean-Guillaume, en 1751, l'ouvrage ornait encore la même galerie, que l'électeur Charles-Théodore s'occupait à augmenter. Par suite de quelles circonstances l'œuvre est-elle revenue au bord de la Meuse ? Je l'ignore ; mais il est certain que les administrateurs de l'hospice Saint-Jacques n'avaient pas montré le désintéressement dont un auteur moderne a voulu leur faire honneur. Le tableau n'est pas même rentré dans leur maison, puisqu'il décore maintenant le parloir des *Femmes Incurables*.

Quant aux deux autres peintures, lorsque le décès de l'électeur Charles-Théodore fit échoir, en 1799, le

(1) *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 198.

(2) *De nieuwe Schouburg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen*, par Van Gool, t. II, p. 542.

Palatinat à la maison de Bavière, Maximilien-Joseph les transporta dans sa capitale, où elles sont restées depuis cette époque.

Gérard Douffet a exécuté un grand nombre d'effigies. La collection de Munich en renferme deux, qui ne fascinent point le visiteur (1). L'une et l'autre sont des portraits d'homme : il faut les chercher, car elles ne vous arrêtent point au passage, et quand on les a trouvées, elles vous laissent froid, comme devait l'être l'artiste lui-même pendant qu'il les traçait. Braves gens qui vous êtes fait peindre par amour-propre et qui vous ennuyez contre une muraille, bien loin de votre pays, vous êtes morts sur vos images comme dans vos tombeaux : car il aurait fallu un magicien pour donner la vie à vos figures, et Gérard n'était pas sorcier !

Un portrait dont l'exécution ne vaut pas mieux, mais dont le modèle excite vivement l'intérêt, décore, à Liége, une salle de l'Hôtel-de-Ville. C'est l'image du fameux bourgmestre Laruelle, si lâchement assassiné par le comte de Warfusée, agent de l'Espagne et du prince-évêque Ferdinand, le même prélat qui avait livré ses sujets aux fureurs de Piccolomini, de Jean de Weert et des Croates, en haine des Grignoux et de la France. Le magistrat populaire a un type élégant et noble, des traits d'une régularité peu commune : ce beau visage au nez correct, à la bouche délicate, au front haut et pur, mais peu développé en largeur, est comme le miroir d'une belle âme. Des cheveux bruns, de fines moustaches et une barbe légère encadrent la

(1) Nos 183 et 226.

figure. Le courageux citoyen portait le grand col plissé, mais non godronné, qu'on laissait tomber sur épaules du temps de Louis XIII. Il s'en faut bien que l'exécution soit digne du personnage. Elle manque de relief, de moelleux et de clair-obscur. La tête et le buste ne s'enlèvent par sur le fond, qui a d'ailleurs poussé au noir, comme les vêtements. C'est une facture mesquine, sèche et timide. L'héroïque défenseur des libertés communales méritâit mieux.

Quelques incidents troublèrent çà et là l'existence de Douffet. Depuis l'année 1628, deux parties se disputaient la prépondérance dans la ville de Liége : les *Chiroux*, partisans de l'évêque Ferdinand de Bavière et de l'esprit germanique ; les *Grignoux*, qui tenaient pour la France et la civilisation française. L'abbé Mouzon, émissaire du cardinal Richelieu, stimulait, appuyait les derniers. La lutte devint sanglante, dura pendant vingt-trois ans avec des fortunes diverses. Gérard Douffet, chose singulière pour un admirateur de l'école parisienne, argumentait et gesticulait parmi les champions de l'Allemagne. Ceux-ci ayant été vaincus en 1646, il fut obligé de quitter la ville, d'aller se prosterner ailleurs devant la sagesse teutonique, Au bout de deux années seulement, il put revenir continuer ses travaux.

C'était un homme laborieux, consciencieux, mais indécis, comme toutes les médiocrités : il tâtonnait, cherchait, peignait lentement, effaçait, recommençait. Aimable, généreux, bienveillant, il ne dénigrait pas ses confrères, entretenait avec eux des relations amicales et demeurait fidèle à ses attachements. Il eut pour élèves Bertholet Flemal, deux frères du nom de

Delcour, un certain Lambert Campo et Gérard Goswin, dont nous parlerons tout à l'heure.

Sa vieillesse fut persécutée par une mystérieuse ennemie, l'insaisissable goutte ; elle le tourmenta même si cruellement qu'il fut réduit à marcher avec des béquilles. La pauvreté d'ailleurs et la discorde étaient venues, comme des hôtesses importunes, s'asseoir obtinément à son foyer. Pendant sa jeunesse, il était fier et prodigue : il aurait voulu vivre en grand seigneur, avoir toujours la main ouverte et montrer pour l'argent une noble indifférence. Il aimait la société, les joyeux propos, le bon vin, les femmes agaçantes. Mais la capricieuse fortune n'avait point secondé ces tendances aristocratiques ; le numéraire ne pleuvait pas dans l'escarcelle de Douffet ; gagnant peu et n'économisant point, il fut obligé par la suite de mener cette agréable vie aux dépens de ses admirateurs. Quand il avait fini sa tâche quotidienne, il allait se divertir au dehors; mais sa femme, restée seule dans un logis pauvre et nu, près d'un maigre foyer où brûlaient quelques tisons, n'approuvait pas l'égoïste jovialité de son mari, blâmait les distractions et les plaisirs de contrebande qu'elle ne partageait point. Aussi, quand l'artiste rentrait, la mine joyeuse et la tête échauffée, recevait-il, en guise de salut matrimonial, une bordée de reproches, de plaintes et d'admonestations, qui se renouvelait le lendemain et grondait une partie de la journée.

Ayant vendu sa maison paternelle en 1655, Douffet transporta son domicile dans un local situé rue d'Amay, où il termina ses jours en 1660. Il fut enseveli près de son père et de sa mère, sous les voûtes de l'église des Dominicains. Le pieux édifice a depuis longtemps

disparu, et sur l'emplacement qu'il occupait s'élève un théâtre, qui a substitué des dialogues amoureux, des danses et des ariettes profanes aux mélodies du plain-chant, aux prières des fidèles, à la voix sonore et majestueuse de l'orgue.

Une œuvre importante de Douffet, exécutée pour le maître-autel de l'église de Cornelis-Munster, près d'Aix-la-Chapelle, se trouve encore au même endroit : elle avait été commandée par un seigneur d'Eynatten, abbé du monastère de la ville, et figure la *Descente de croix*. La composition ne laisse pas de rappeler la toile dramatique de Rubens, mais la facture indigente arrache des soupirs aux connaisseurs. Plus terne, plus froide que dans les grandes pages de Munich, la couleur des reliefs aboutit à de mornes demi-teintes, qui se noient en des ombres terreuses. Malgré le souvenir du maître émouvant, l'ordonnance est faible, et une pesanteur léthargique endort toute les lignes. Ah ! la foudre et les orages plutôt que cette langueur énervante !

La ville de Liége, au siècle dernier, renfermait, dans les églises aussi bien que chez les amateurs, dix-sept tableaux de Gérard Douffet, que les révolutions et la mort des propriétaires ont dispersés ou anéantis. Une de ces toiles, *Vénus examinant la forge de Vulcain*, orne maintenant la collection de M. Charles Visschers, à Bruxelles (1). La jeune femme, d'un type commun et d'une expression vulgaire, qui montre les Cyclopes à un enfant appuyé sur un chien, est-elle

(1) Et non pas Auguste Visschers, comme on l'a imprimé dernièrement. M. Auguste Visschers, mort en 1874, était un ingénieur civil, qui n'a jamais possédé de tableaux.

positivement la déesse mythologique des amours? On pourrait en douter. Il semble plutôt que le peintre a voulu représenter une simple curieuse, attirée par le bruit des marteaux. Pourquoi est-elle pâle, d'ailleurs, blafarde même? Quelle cause mystérieuse a produit ce teint maladif? Et cet enfant tout nu, sans le moindre emblème, figure-t-il réellement le dominateur des hommes et des dieux? La même trivialité abaisse les types, la pose, l'expression des Cyclopes. On ne peut voir en eux les compagnons athlétiques de Vulcain, les fabuleux créateurs de la foudre. L'artiste n'a mis sur la toile que de simples forgerons, des artisans à la journée, comme on en trouve partout. Aucune trace de style, aucun effort idéal. Mais l'exécution a des mérites de facture, qui singularisent en quelque sorte le tableau dans l'œuvre du maître; peint d'une touche large et grasse, d'une couleur vive et forte, il remet en mémoire, par ses ombres diaphanes, par les tons fins de ses lumières, que l'auteur avait reçu les leçons de Pierre-Paul. L'enseignement de Rubens n'était donc pas tombé sur une lande tout à fait stérile.

Des qualités fortes recommandent un tableau de l'église Sainte-Véronique, à Liége, où S. Roch et S. Charles Borromée implorent la Vierge et le Christ pour les pestiférés. La mère du Sauveur, coiffée à la manière antique, avec des bandelettes blanches dans les cheveux, apparaît sur une plate-forme, que précèdent quelques marches. Son divin fils occupe entre ses bras une position assez naïve : assis sur l'un, soutenu par l'autre, ses petites jambes à demi relevées portent dans le vide. Le jeune Dieu bénit les deux saints. Debout dans une noble attitude, S. Roch montre avec

émotion les victimes, par un geste expressif de son bras droit. S. Charles lève sa main droite vers Jésus et vers sa mère, comme un homme qui supplie. En avant de ces quatre personnages, sur le premier plan du tableau, des morts et des mourants expliquent la scène. Une femme assise à terre, qui expire, appuyée contre les genoux de son mari, est très-dramatique. La composition et le dessin méritent de sérieux éloges. Mais la couleur a tellement poussé au noir que les chairs même sont devenues sombres : les derniers plans échappent au regard. Le tableau devait offrir dans l'origine un contraste heureux, vivement accentué, de lumière et d'ombre : maintenant la plaie des ténèbres a tout envahi. Et pourtant ce ne sont pas les dimensions restreintes de la toile qui empêchent l'œil de saisir les formes, car elle a environ 3 mètres de haut sur 1 mètre 20 c. de large (1).

Citons encore un portrait de Flemal, disciple de Gérard Douffet, que le maître a eu la courtoisie de peindre, et nous aurons fini. Cette toile appartient à M. Desoer, amateur liégeois, qui habite le château de Sollières, près de Huy.

Un autre élève de Douffet, Gérard Goswin, né à Liége le 20 juin 1616, a partagé sa vie entre la France et la Belgique. Son premier instituteur ne dut lui enseigner que le dessin, car il ne s'adonna pas au genre historique et préféra le domaine tranquille des fruits et des fleurs. Il voulut néanmoins, comme tout

(1) Ce morceau passe à Liége et dans l'église même pour une œuvre de Bertholet Flemal : il rappelle cependant bien plus la manière de Douffet que le style de son élève.

le monde, aller faire des études en Italie. Que pouvait-il y apprendre, bon Dieu ! puisque les méridionaux ont généralement dédaigné la reproduction minutieuse des objets naturels, ne possèdent ni la patience, ni la délicatesse de pinceau qui permettent de donner à la copie un charme poétique? L'homme du Nord fut très-bien accueilli dans la ville éternelle : on le chargea de décorer plusieurs palais. De Rome, il s'achemina vers la France, où on le traita d'une manière plus favorable encore. Ce fut lui qu'on chargea d'enseigner le dessin au roi mineur, au jeune Louis XIV, et quand Mazarin fonda l'Académie des beaux-arts, on l'installa sur un fauteuil, le 1er février 1648, le jour même de l'inauguration. Nommé professeur de peinture le 1er mars 1659, il donna sa démission le 3 juillet de l'année suivante et retourna dans son pays.

Les honneurs qu'il avait obtenus en France, lui avaient préparé à Liége une brillante réception. Les seigneurs des États, les princes Ferdinand et Maximilien de Bavière mirent son talent à contribution pour des modèles de tapisseries. Son caractère doux, généreux, bienveillant, le faisait aimer : on se disputait ses travaux, on l'honorait et le traitait partout avec déférence. Une jeune personne, Élisabeth Nicolaï, accepta sa main, lorsque la vieillesse blanchissait déjà ses cheveux, et lui donna deux fils. Étant morte le 8 mars 1673, elle le précéda sous la pierre funèbre. Lui-même termina ses jours huit ans après, comblé de gloire et de satisfactions, le 12 janvier 1691 ; il fut inhumé dans l'église Saint-Rémi, à laquelle il avait légué deux tableaux de fleurs, qui

décorèrent le monument jusqu'au jour où la révolution française le démolit.

Tous les succès, toutes les joies rêvés par les artistes, Goswin les avait donc obtenus. Mais le temps a si bien détruit son œuvre que l'on ne connaît pas un seul tableau de sa main, et sa poussière même, expulsée du tombeau, est devenue le jouet des vents.

Le phénomène bizarre qui s'était passé dans l'esprit de Douffet, eut lieu dans l'esprit d'un autre Liégeois, nommé Jean Walchartz. Fils d'un orfévre, devenu membre de la corporation de Saint-Luc en 1581, et de Marie van Rommel, il apprit d'abord à dessiner et à graver sous les yeux de son père. Quand il eut assez de pratique, on l'envoya sur les bords de l'Escaut, pour y profiter des leçons ou de l'exemple de Rubens. Le chroniqueur Abry ne s'exprime pas nettement à cet égard, ne nous dit point s'il fut l'élève ou l'imitateur du grand homme. Le renseignement *qu'il étudia d'après lui* est beaucoup trop vague. Ni son imagination, en tout cas, ni son talent ne s'épanouirent aux rayons du maître immortel. Il appartenait à une autre race, il n'avait pas été doué dans son berceau. Quand il revint au nid paternel, en 1618, il emportait d'Anvers, non pas une inspiration analogue à celle de Pierre-Paul, comme ses grands disciples, mais un vague et pâle reflet de sa manière.

Aussitôt après son retour, les Frères-Mineurs lui demandèrent une *Adoration des Mages* pour un autel de leur église. Suivant l'opinion d'Abry, « c'est une des meilleures pièces qu'il ait faites. » Or, le tableau existe encore et se trouve dans le même monument. Avec toute la complaisance imaginable, on ne peut y

voir qu'une production faible et sans originalité, où le style de Rubens projette des lueurs indécises, comme un soleil depuis longtemps couché.

Ces lueurs même ne tardèrent point à disparaître. Jean Walchartz, influencé par la mode du temps et peut-être par son propre goût, se mit bientôt en chemin pour l'Italie. Là, il fit comme ses compatriotes : il oublia les traditions flamandes et adopta les pratiques de l'art méridional; Carlo Dolci et le Guide s'emparèrent de son imagination, gouvernèrent son pinceau. Quand il abandonna la Péninsule, tout donne lieu de croire qu'il travaillait dans le style pseudo-italien si cher aux Français. *Tout donne lieu de le croire*, mais on n'en peut fournir aucune preuve : ses toiles ont disparu comme des flocons de neige, sans laisser aucune trace. Il avait cependant exécuté une foule de tableaux, non-seulement pour les églises de Liége, mais pour les amateurs; on en voyait partout, et la ville de Maestricht, diverses localités de Limbourg, plusieurs États d'Allemagne avaient voulu en posséder. Que sont-ils devenus? Personne ne peut le dire. N'ayant ni vigueur ni caractère, selon toute vraisemblance, ils furent d'abord négligés, puis déplacés, mis à l'écart; ils tombèrent peu à peu dans le commerce inférieur des tableaux, où ils disparurent comme dans un gouffre.

Jean Walchartz mourut à Liége en 1665 et fut inhumé sous les voûtes de Notre-Dame-aux-Fonts.

CHAPITRE XI

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

Bertholet Flemal, élève de Gérard Douffet. — Il cultive la musique en même temps que la peinture. — Son voyage au delà des Alpes. — Il réside quelque temps en France et y obtient un grand succès. — Faveur que lui témoigne le clergé dans sa ville natale. — La peinture religieuse et la peinture de portraits pouvaient seules prospérer sous la domination épiscopale. — Censure, prohibitions rigoureuses. — Lutte des *Chiroux* et des *Grignoux*. — Bertholet s'enfuit à Bruxelles. — Travail considérable qu'il exécute, après son retour, dans l'abside de la Grande-Chartreuse. — Style noble et savant de ses principaux ouvrages. — L'aristocratie, les congrégations et les amateurs se disputent ses tableaux. — Affinités de sa manière avec l'école française. — Il peint pour la salle du Trône, aux Tuileries, un plafond détruit de nos jours par la Commune. — L'Académie des Beaux-arts lui ouvre ses portes. — Il obtient une prébende dans la cathédrale de Liége. — Ses relations intimes avec la marquise de Brinvilliers. — Elle l'empoisonne.

Parmi les élèves de Gérard Douffet, le plus important fut son compatriote Bertholet Flemal (1), né à

(1) C'est ainsi qu'il orthographiait lui-même son nom; pour lui donner un aspect flamand, il a suffi d'y ajouter une lettre : *Flemael.*

Liége, dans la paroisse de Saint-André, le 23 mai 1614. Son père, Renier Flemal, et sa mère, Agnès de Soiron, avaient eu avant lui un fils qui devint un habile orfévre et se nommait Henri; deux autres fils entrèrent dans cette vallée de larmes après Bertholet. Quant au peintre futur, son père sembla lui montrer le chemin, car il exerçait avec talent la profession de peintre sur verre. Les amateurs allaient autrefois admirer dans l'église Saint-Paul une *Adoration des mages*, qui lui était due, qui unissait la pureté du dessin à la beauté de la couleur. Il fut le premier maître de son fils. Le jeune homme semblait hésiter entre la musique et la peinture. Doué d'une belle voix, il apprit bientôt l'art des modulations, et, reçu enfant de chœur à Saint-Lambert, charma le pieux auditoire de ses notes fraîches et mélodieuses. Il devint même fort habile sur plusieurs instruments, ce qui le fit bien accueillir dans la société. Mais pendant qu'il étudiait les lois de l'harmonie et s'appropriait leur mystérieux pouvoir, il étudiait aussi la peinture, pour laquelle il montrait d'heureuses dispositions. Renier Flemal, voulant seconder ses aptitudes, le mit sous la direction d'un artiste indigène, Henri Trippez ou Trippet, né à Liége le 15 décembre 1585 (1). Cet artiste oublié ne fut pas encore son véritable maître : il continua de lui enseigner à tenir le pinceau et la palette, mais ne forma point son talent. Ce fut Gérard Douffet, qui le prit par la main et le conduisit au but, ou, du moins, le mit sur la voie. Dès que l'élève infidèle de Rubens fut revenu

(1) Il orna pendant plus de trente ans les églises de la ville épiscopale, où il mourut âgé de quatre-vingt-neuf ans, le 26 décembre 1674.

à Liége, après un long séjour en Italie, Bertholet Flemal entra dans son atelier.

Quand il eut vingt-quatre ans, qu'il fut en état de se diriger lui-même, il tourna les yeux vers la terre des Césars et des papes, où continuait à s'épanouir, avec Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, le Guerchin, la savante et habile école des Carrache, où prospérait dans le sang et dans la boue la sauvage école de Ribera. Si Flemal avait été doué par la nature de facultés vigoureuses, il aurait pu atteindre de brillants résultats, au milieu de cette atmosphère que traversaient des émanations fécondes. Mais ses modestes ressources limitaient son développement. Il étudia beaucoup à Rome : il y obtint même des succès qui le firent appeler en Toscane par le grand-duc Ferdinand II : il exécuta pour le prince quelques travaux, mais ne dépassa point la zone moyenne, dans laquelle voltigent les esprits de second ordre. Après quelques années de séjour au bord du Tibre et de l'Arno, il s'achemina vers Paris.

La France ne lui réservait pas un accueil moins favorable que la patrie du Dante et de Boccace. D'heureuses circonstances l'ayant mis en rapport avec le chancelier Séguier, la protection de ce magistrat célèbre le fit employer aux peintures dont on décorait Versailles. Il exécuta pour le monastère des Grands-Augustins une *Adoration des mages*, qui prit place dans l'église, au-dessus de la porte d'entrée. D'autres commandes lui furent faites, selon toute apparence, mais nul texte ne les indique. Un travail considérable, qui a passé pendant longtemps pour une œuvre de sa main, lui a été retiré après ample information : je

veux dire les fresques peintes dans la coupole de l'église des Carmes, à Paris. Elles furent tracées, comme on le verra plus loin, par un autre artiste liégeois, Walther Damri. Vers la fin de l'année 1647, après neuf ans d'absence, Bertholet rentra enfin dans sa ville natale.

Il semble qu'il vivait avec le clergé en d'assez bons termes, car il se logea d'abord dans les cloîtres de l'église Saint-Jean et habita ensuite une maison située près de cette collégiale. Il était donc bercé jour et nuit par le son des cloches, qui lui rappelaient la domination impérieuse de l'évêque allemand et des chanoines de Saint-Lambert. Un artiste liégeois, à cette époque, ne pouvait sans leur appui gagner sa subsistance. Les Hollandais affranchis avaient fondé chez eux un art bourgeois et national, auquel suffisait amplement la faveur du public. Leurs toiles charmantes ou joyeuses égayaient ou poétisaient les demeures. Dès qu'un homme devenait riche, il ajoutait à son bien-être ce luxe délicat. Une prospérité inouïe récompensait un petit peuple de sa bravoure et de sa constance, et les gloires du pinceau proclamaient le triomphe de la justice, les victoires de la liberté. Pendant ce temps, l'autre moitié de la nation tremblait, s'étiolait sous le joug de la servitude : au lieu de renouveler ses formes, de changer ses motifs, d'agrandir son domaine, la peinture agonisait dans l'ombre des sacristies. Ailleurs on pouvait traiter à sa guise une scène familière, une donnée mythologique, reproduire les divers aspects de la nature, depuis les grands sites des montagnes et les perspectives majestueuses de l'Océan, jusqu'aux allées fuyantes des bois et aux loin-

tains brumeux des pâturages. Dans les villes belges et surtout dans la principauté ecclésiastique, on ne pouvait que retracer à l'infini l'Ancien et le Nouveau Testament, ou exécuter des portraits. L'oppression épiscopale n'était pas moins dure que la tyrannie espagnole. Des mandements rigoureux proscrivaient toute doctrine hétérodoxe. Il fallait l'autorisation cléricale pour publier un livre, pour ouvrir une école. Nul étranger n'obtenait le droit de bourgeoisie sans prouver d'abord par une attestation régulière qu'il avait vécu ailleurs en bon catholique. On payait une amende de vingt florins, si l'on tardait plus de trois jours à faire baptiser un nouveau-né. Les historiens et les comédiens étaient tenus de présenter leurs pièces au grand vicaire ou à son délégué, qui en prenaient connaissance, les permettaient ou les prohibaient. Interdiction formelle aux taverniers et aubergistes de donner à boire pendant les offices, de servir de la viande pendant les jours maigres. Ferdinand de Bavière, en 1633, avait renouvelé les anciens édits contre les hérétiques et ordonné à tous les protestants de quitter le pays dans les quinze jours. Un grand nombre de familles avaient cherché ailleurs la liberté de conscience.

Le premier morceau exécuté par Flemal après son retour d'Italie mettait en scène un épisode religieux, le sombre dénoûment du Golgotha. Le doyen des chanoines de Saint-Jean, nommé Rosen, le lui avait demandé pour son église, où on le voit encore. C'est un des meilleurs ouvrages de Bertholet. Animé par la verve de la jeunesse, il y multiplia les personnages. Le donateur y figure, agenouillé au pied de la croix.

Le succès de l'ouvrage en fit demander au peintre une variante, qui orne maintenant la cathédrale de Liége : un autre donateur y témoigne depuis deux cents ans de sa pieuse ferveur.

A peine Bertholet Flemal avait-il achevé ces deux tableaux, que les fureurs des *Chiroux* et des *Grignoux* exposèrent la ville aux désastres d'un siége ; les premiers étaient partisans de l'Allemagne, comme le lecteur le sait déjà ; les seconds aimaient, admiraient la France, semblaient vouloir s'unir à elle dans un sympathique embrassement. C'étaient les Guelfes et les Gibelins de la principauté ecclésiastique. Les *Grignoux,* qui avaient triomphé des germanophiles en 1646, continuaient de les persécuter ; ils en bannirent deux cents, s'installèrent dans leurs maisons et s'emparèrent de leurs biens, profitable mesure que l'on néglige rarement au milieu des luttes intestines. Allemand de race, l'évêque Ferdinand de Bavière partageait les opinions et la défaite des vaincus. Il essaya d'abord de calmer les haines, de rétablir l'ordre par la conciliation ; mais les moyens pacifiques ayant échoué, il lui fallut recourir à l'argument suprême des peuples et des rois : il fit marcher contre les vainqueurs des régiments autrichiens et bavarois, sous les ordres de Maximilien-Henri, son neveu et son coadjuteur. Les habitants de Liége se défendirent ; leur bourgmestre fut tué dans une escarmouche, et les assiégeants menacèrent de bombarder la ville. Bertholet, au milieu de pareilles circonstances, jugea prudent de s'éclipser. Fuir l'aveugle pluie de projectiles, qui sèment la mort au hasard, mettent en pièces amis et ennemis, les combattants et les citoyens inoffensifs,

n'était pas, à vrai dire, un parti héroïque ; mais si un coloriste ne peut se dispenser de bien peindre, il n'est pas tenu d'agir en foudre de guerre. Il y a d'autres bravoures que celle du champ de bataille; c'est une des formes du courage, par exemple, que de savoir supporter l'injustice, et du moment qu'on s'élève au-dessus des professions vulgaires, on rencontre bientôt face à face l'iniquité humaine, avec son cortége de ruses, de bassesses, d'humiliations et de persécutions.

Ce fut le 16 août 1649 que les troupes bavaroises se présentèrent sous les murs de Liége ; ce fut, par suite, peu de temps après que Flemal quitta la ville menacée, ville malheureuse entre toutes, car son histoire ferait pleurer des statues. Il chercha un refuge à Bruxelles. On prétend qu'il y exécuta pour la fameuse Christine, reine de Suède, un tableau figurant la *Pénitence d'Ezéchias* (1). Cette peinture, qui devrait orner le musée de Stockholm, ne s'y trouve pas : on y trouve en compensation *Pâris s'apprêtant à blesser Achille*.

L'absence de Flemal ne dut pas être longue ; dès les premiers jours de septembre, la ville fut livrée aux Allemands par des traîtres. Le 9, les bourgmestres Rolans et Hennet, ainsi que deux Grignoux, teignirent l'échafaud de leur sang : leur têtes furent plantées sur des perches à la porte Saint-Léonard. Le 16 du même mois, le souverain ecclésiastique entra dans la ville soumise, protégé par mille fantassins et deux mille

(1) Les chroniqueurs disent *pour le roi de Suède*; une main féminine tenait alors le sceptre de Gustave Adolphe; mais les chroniqueurs n'y regardent pas de si près.

cavaliers. L'année suivante, le triomphateur était mort, et Maximilien-Henri prenait sa place le 12 octobre 1650.

Peut-être Bertholet Flemal n'avait-il pas attendu pour quitter Liége les menaces de bombardement, car il devait appartenir à la faction des Chiroux, vaincue, proscrite par les défenseurs des libertés populaires. Sa figure donne lieu de croire que c'était un homme très-fin et même dissimulé, qui n'aurait jamais voulu se compromettre avec les puissants et les riches. Et comme l'image a été peinte par lui-même, on ne peut y soupçonner une intention malveillante. C'est un type aux traits accentués, au nez fort, aux mâchoires robustes, au front large et haut, cannelé horizontalement par une sorte de rainure. De grands cheveux bouclés, mais naturels, imitant les perruques de l'époque, entourent son visage d'une splendide parure. Tout cela certes n'a rien de désavantageux. Le regard oblique et furtif, le grand nez, les pommettes saillantes, l'attitude de la tête donnent, par malheur, au peintre liégeois un air d'astuce et d'hypocrisie : on dirait le masque béat et rusé d'un sacristain. L'œil semble espionner le spectateur, comme le modèle étudiait et analysait sans doute les personnes qui l'approchaient. Flemal, d'ailleurs, porte le rabat du grand siècle et un manteau noir, ce qui ne laisse pas de lui communiquer un aspect clérical. La gravure donne lieu de penser qu'il avait une belle carnation, une peau blanche et rose, qui formait un heureux contraste avec sa chevelure abondante et sombre. L'estampe elle-même a un intérêt spécial pour l'histoire de l'art flamand ou wallon, car elle est l'unique

travail au burin exécuté par le célèbre graveur en médailles Jean Duvivier (1).

Donc Flemal dut quitter lestement la ville de Liége, aussitôt après le triomphe des Grignoux, et l'on peut croire sans invraisemblance qu'il alla rejoindre très-vite à Bruxelles son maître Gérard Douffet.

Un travail considérable fixe l'époque de son retour. C'est le vaste hémicycle de la Grande-Chartreuse qu'il peignit en 1649. Il rentra donc dans sa ville natale, dès que les bandes étrangères eurent soumis la population. L'œuvre a disparu avec le monument dont elle ornait les murailles, vieille abbaye située près de Liége ; mais il en reste une gravure qui est le travail le plus important de Michel Natalis, car il forme six vastes planches destinées à être collées ensemble (2).

On voit dans la partie supérieure la Vierge trônant au milieu des nuages et portant son divin Fils sur ses genoux : dans sa main droite, elle tient un livre ouvert, probablement la règle des Chartreux, et le présente au cénacle dévot groupé au-dessous d'elle. En effet,

(1) J'ai parlé plus haut de ce portrait, à la page 100 : il donne du mérite de l'auteur une idée très-favorable et atteste qu'il aurait pu réussir dans la profession de chalcographe, si la pauvreté ne l'avait contraint de chercher, en tâtonnant, une voie lucrative.

(2) Elles portent les inscriptions suivantes : *Bertholet Flemal pinxit. — Ex voto primariæ Cartusiæ in perpetuam Gratitudinis suæ monumentum anno Dni* 1649. *M. Natalis fe.* Les termes de cette dernière phrase semblent prouver que l'énorme composition fut peinte par suite d'un vœu des cénobites, qui, pendant le triomphe des Grignoux, avaient imploré du ciel leur défaite. L'artiste appartenait donc décidément à la faction germanique.

sur deux gradins superposés, de forme semi-circulaire, sont assis le fondateur de l'ordre et quarante-six religieux qui l'ont illustré. Saint Bruno occupe le centre du premier rang et une espèce de trône, d'où il regarde la mère du Sauveur : il tient dans sa main droite un crucifix entouré d'une palme. Onze moines siégent à sa droite et onze à sa gauche, vingt-quatre au-dessous de lui. Presque tous portent des attributs, qui désignent les circonstances principales de leur vie ou les traits essentiels de leur caractère : l'un appuie sa main sur un globe terrestre, dominé par une croix et entouré de flammes; l'autre, comme un invincible champion, est armé d'un glaive de feu; un troisième, que l'austérité de ses mœurs avait sans doute rendu célèbre, a pour marque et pour emblème une discipline; une branche de laurier désigne celui-ci, une couronne d'épines celui-là; un personnage austère, insensible aux vains honneurs du monde, repousse un chapeau de cardinal, qui tombe à terre. Beaucoup lisent ou écrivent, ont dans les mains un chapelet ou une croix. Au-dessus de chaque religieux se dessine un chiffre, qui correspondait sans le moindre doute à une feuille explicative; mais cette feuille, négligemment traitée par les marchands et amateurs, ne se trouve plus dans les collections.

Ce vaste ensemble dénote des études sérieuses, toujours honorables pour un artiste : la facture a un beau caractère et se rattache à l'école française par son meilleur côté, par le noble effort vers le grand art, vers l'art supérieur, qui préoccupait avant tout Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain, Lebrun même et Lesueur, comme en littérature Bossuet,

Fénelon, Corneille et Racine, aspiration généreuse qu'on a vue animer plus tard David, Gros, Ingres Delaroche et Flandrin. Même quand cet élan idéal n'atteint pas son but, il garde une valeur incontestable, puisqu'il révèle une nature d'élite, des goûts distingués, le mépris des choses basses et triviales, La recherche du style donne au talent, quelle que soit d'ailleurs sa portée, une noblesse de maintien, une fière tournure, qui ne laissent pas d'avoir leur charme et leur mérite.

Le cénacle imposant des Chartreux devait orner le chœur semi-circulaire d'une église romane. Ces belles têtes, dont les types ont été choisis avec soin et qui ont toutes des caractères différents, ne pouvait manquer de produire un grave et poétique effet dans le demi-jour de la vieille abside. Les draperies sont d'un bon style, bien étudiées, soigneusement variées. Après quelques minutes de recueillement, le spectateur était sans doute ému comme par une assemblée réelle, où d'augustes personnages symbolisaient les doctrines les plus pures et les plus généreuses du christianisme.

Flemal sympathisait donc de toutes les manières avec le parti clérical et germanique. Aussi fut-il chargé d'en peindre le chef, Maximilien-Henri, vainqueur de la cité rebelle et successeur de Ferdinand sur le trône épiscopal. Cette belle effigie a été gravée par Natalis, *chalcographe de Son Altesse*, comme dit la planche. Elle ne donne en aucune manière l'idée d'un tyran. Quoique le prince bavarois ait foulé aux pieds ses sujets, détruit leurs libertés et priviléges, fait décapiter à l'âge de quatre-vingts ans, au mois de

février 1651, Pierre Bex, savant jurisconsulte et ancien bourgmestre de la ville, on dirait, à voir son image, que c'était un homme intelligent et honorable. Son visage respire même la douceur. On ne peut examiner sans intérêt cette noble et sérieuse figure, aux traits réguliers, au front large et harmonieux, qui dénote l'habitude de réfléchir. Quand il anéantissait ou proscrivait les défenseurs des droits populaires, il croyait sans doute à la justice et même à la sainteté de sa cause : sa mitre et sa tonsure lui en paraissaient la consécration. Le prince ecclésiastique porte un camail d'hermine. Son image se trouve encadrée dans un ovale; au-dessus, le soleil brille, la Renommée sonne de la trompette; à droite, une figure symbolique de la Religion présente une croix au souverain épiscopal; à gauche, Minerve, emblème païen de la sagesse, tend une main secourable à la Justice, couchée par terre, soulevée sur un coude et aveuglée par un bandeau. Voilà comment le prélat envisageait lui-même sa conduite : il se regardait sans le moindre doute comme un sauveur, comme le champion de la justice et de la vérité. Son portrait, chose singulière, semble lui donner raison : une gravure, qui dit tant de choses, parle aussi en faveur du modèle. Les personnages emblématiques, un peu trop raides, sont bien inférieurs.

Le prince mitré favorisant Bertholet, toute la cour le favorisa. Le chanoine Lambert de Liverlo, archidiacre de la Hesbaye et chancelier de Maximilien, qui avait hérité de ses aïeux un goût éclairé pour les beaux-arts, le prit en affection, le logea dans son hôtel. Flemal y trouva une riche collection de pein-

tures, à laquelle le chanoine ajouta ses propres ouvrages.

Les autorités secondaires, les églises paroissiales, les congrégations religieuses, les simples amateurs suivirent l'exemple qui venait d'en haut. Un bourgmestre choisi par la réaction, Curtius de Grand Aaz, demanda au peintre quelques toiles. Le doyen de la collégiale de Saint-Denis étant mort, ses parents firent exécuter par Bertholet une *Adoration des Mages,* pour décorer l'autel érigé en l'honneur du défunt. La scène est composée comme toutes les scènes du même genre : la seule particularité digne d'attention, c'est qu'un ange tient dans sa main droite l'étoile qui a guidé les rois voyageurs et qui enveloppe de lumière le messager aux blanches ailes. Le morceau n'a pas grande valeur. La juive sanctifiée est assise dans les ruines d'un monument romain : lourdement prosternés devant le Christ, les monarques fabuleux courbent leur tête presque jusqu'au sol, le roi nègre excepté, qui a seulement fléchi le genou. Dans le fond, des cavaliers passent pour aller massacrer les enfants de Bethléem. Tout cela est triste, mesquin, sans effet, d'une couleur noire et dure; les transitions, les demi-teintes, qui devraient unir les masses principales, sont absentes; l'harmonie que l'on cherche se trouve remplacée par la discordance (1).

Les commandes cependant affluaient, et l'artiste, malgré sa facilité, avait peine à remplir ses engagements. Innisdael, prévôt de Sainte-Croix, lui fit exécuter, pour le maître-autel de l'église, la légende de

(1) Ce tableau orne maintenant la cathédrale de Saint-Paul.

Ste Hélène découvrant le bois patibulaire où mourut le Sauveur. Pour le maître-autel du Val-Benoît, Flemal peignit le Nazaréen entre les deux larrons; pour un des autels latéraux une *Circoncision*, et pour les Dames de la même abbaye une suite de paysages vivifiés par des scènes bibliques, dont elles voulaient orner leur chapelle. Les chanoinesses du Saint-Sépulcre, à Sainte-Agathe, obtinrent de lui un *Jésus mourant sur la croix*, et une répétition du même motif avec Marie et S. Jean au pied de l'instrument funèbre; la collégiale de Saint-Paul, une toile figurant la conversion de l'apôtre; la confrérie des Pénitents défunts, une Vierge implorant le Crucifié pour les morts et une image du Purgatoire. Les derniers tableaux prirent place dans l'église Saint-André en 1662.

Pendant que Flemal multipliait autour de lui ces évocations du passé, il ne négligeait point la musique, et les serviteurs de Dieu ne méconnaissaient pas ses talents. Les archives de Saint-Lambert, cathédrale de Liége, renferment cette note curieuse :

« 24 octobre 1652. Messeigneurs les chanoines ayant appris que le seigneur Bertholet Flemal laisserait pour quelques raisons de se retrouver à la musique de leur église, ont commandé à leur secrétaire Del Rée de lui dire que, s'il veut s'y retrouver, il leur serait fort agréable, avec l'espoir de quelque avancement et promotion. »

En 1663, de pieuses personnes qui croyaient à un meilleur monde, les demoiselles Pereze, commandèrent au peintre liégeois, pour le maître-autel des RR. PP. Dominicains, une *Assomption de la Vierge*, où l'artiste donna la mesure complète de son talent.

On regardait cette toile comme un de ses chefs-d'œuvre. Il s'était fait aider par un jeune homme de vingt-cinq ans, Guillaume Carlier, qui était son élève, l'employant surtout à peindre les draperies. Les contemporains de Flemal retrouvaient sur les figures des apôtres les traits de ses principaux amis, le chanoine Carimanne, Louis de Louvrex, Jean Detrixhe, et auprès d'eux Bertholet lui-même et son disciple Carlier. Cette production importante a disparu dans le tourbillon d'événements tragiques déchaînés sur l'Europe depuis un siècle.

Un tableau que nous allons décrire et qui existe encore mérite une attention spéciale, parce qu'on le croit dû à la collaboration de notre artiste, de son maître Gérard Douffet et de Goswin. Il représente les deux premiers peintres de grandeur naturelle, et Mme Douffet, placée en avant, au milieu de la composition : elle porte une robe de satin blanc, une sorte d'écharpe en soie bleue, et tient à la main une branche de rosier ; une dentelle noire couvre ses épaules. Derrière elle, on voit son mari, appuyant sa main gauche sur celle de sa femme et présentant de la droite à son élève une statuette de Bacchus en bronze. Les petites moustaches et la grande perruque du temps de Louis XIV fixent approximativement la date du tableau. Douffet, comme un grave instructeur, est drapé dans un manteau noir : son disciple Flemal, au contraire, nous apparaît avec la coquetterie de la jeunesse : une chemisette, une sorte de veste blanche, un manteau cramoisi orné de galons d'or l'habillent comme un petit maître. Pour compléter cette pompe élégante, sa tête se détache sur un vase blanc, aux anses duquel

s'enroule une guirlande de fleurs. Bertholet la soulève d'une main et la montre de l'autre, pour signaler au spectateur l'habile travail de Goswin. Il est bizarre que le portrait de ce dernier ne soit pas joint aux deux autres.

Comme si on avait voulu marquer la subordination du maître et de l'élève, l'image de Douffet et celle de sa femme sont vigoureusement traitées : l'énergie de la facture les anime, les met en relief; malgré son pompeux costume, Bertholet, plus faiblement touché, n'a pas la même saillie, et la timidité de l'exécution semble calculée pour diminuer son importance, pour l'effacer en partie devant son professeur. Mais la statuette que lui offre Gérard, est comme un éloge indirect de son mérite et fait sans doute allusion à ses goûts épulatoires. Les lis, les anémones, les tulipes, le chèvrefeuille, les bluets suspendus au vase et aux saillies de l'architecture, les fruits éparpillés au premier plan, citron, prunes, grenade, etc., uniques spécimens qui nous restent du talent de Goswin, témoignent en sa faveur (1).

Quoique Flemal passe pour avoir coopéré au tableau avec ses deux compatriotes, j'avoue que cette tradition me paraît suspecte. La toile porte un monogramme, où l'on ne retrouve que les initiales de Gérard Douffet et de Goswin, escortées des lettres O et S, appartenant au nom de ce dernier. Pourquoi tout indice d'une collaboration due à Flemal serait-il supprimé, s'il avait réellement travaillé au tableau? Cela ne se comprendrait guère. Et puis la position subal-

(1) Hauteur, 1 m. 30 c.; largeur, 2 m. — Toile.

terne qu'il y occupe devant son maître, la pâleur de son image qui est comme un signe d'infériorité, le soin avec lequel la toile dénonce sa coquetterie presque féminine, excèdent la dose généralement très-faible de modestie accordée aux artistes par la nature.

Les nombreux travaux de Flemal l'avaient mis dans l'aisance : il put, en 1663, se faire construire au bord de la Meuse, sur le quai Saint-Remi, une élégante maison couverte d'ardoises. Elle était bâtie à l'italienne, ornée par-devant d'une colonnade et même de peintures murales extérieures, qui ne supportèrent pas longtemps les rudesses de la température, sous un âpre climat. Elle ne lui avait pas coûté moins de 40,000 livres, somme importante pour l'époque et pour les ressources que lui procurait son talent.

Flemal appartient à l'école française de plusieurs manières, pour ainsi dire, en ce sens qu'il n'a pas imité un seul maître, qu'il a tantôt suivi les traces du Poussin et de Vouet, tantôt celles de Lebrun et de Lesueur. Le musée de Cassel renferme, par exemple, une mort de Lucrèce, où l'on retrouve le style, la facture même du Poussin jusque dans la couleur des draperies. Le motif est conçu, traité d'une façon dramatique. La noble Romaine, qui vient de se frapper mortellement, gît décolorée sur le sol et tient à la main le poignard dont elle s'est percé le cœur. Derrière elle, debout, son mari Tarquin Collatin s'abandonne au premier effet de la douleur, que remplacera bientôt le désir de la vengeance; Titus Lucretius, père de la jeune femme, et Brutus, qui doit expulser les tyrans, s'apprêtent à seconder son indignation et sa haine. D'autres spectateurs regardent avec émotion

la généreuse victime. Sur la gauche, on voit accourir trois femmes désolées. En examinant ce tableau, on sent que l'auteur vivait dans l'orageuse atmosphère des discordes civiles. On y observe du talent, du mouvement, une habile ordonnance, mais il est un peu conventionnel d'exécution. Il a les défauts et les mérites de l'école française (1).

Une petite toile que possède le musée de Bruxelles dénote l'imitation de Lebrun. Elle représente le *Châtiment d'Héliodore*, qui, chargé par Séleucus d'enlever les trésors du temple de Jérusalem, ne put exécuter cet ordre sacrilége : des ministres du Seigneur vinrent le chasser de l'édifice. Un profond sentiment dramatique anime encore ce tableau : les attitudes des esprits vengeurs sont réellement terribles; Héliodore, précipité à bas de son cheval, les considère avec une figure pleine d'épouvante. La scène a lieu dans un temple romain, ce qui blesse le principe de la couleur locale, mais rappelle les habitudes du siècle de Louis XIV. Les types, les costumes, les nuances des étoffes remettent aussi en mémoire l'école française. La coquetterie du pinceau n'empêche pas de regretter la touche large et forte, la puissante harmonie des maîtres flamands. Les substances même employées par l'artiste n'étaient pas de bonne qualité : elles ont poussé au noir.

Une œuvre très-animée aussi, mais de grande dimension, orne à Liége l'église Saint-Barthélemy. Elle a pour sujet l'*Adoration de la Croix*, après la

(1) H. 3 pieds 7 pouces; L. 4 p. 7 p. Le même musée renferme une autre toile de Bertholet, qui figure le *Départ d'Alexandre le Grand pour l'Asie*.

découverte du glorieux gibet par Ste Hélène. L'instrument lugubre se dresse tout nu au milieu du tableau. L'impératrice, grave matrone encore émue de l'heureux incident, montre du doigt aux fidèles réunis le bois patibulaire. Un évêque y appuie la main, comme on touche une relique, et des gens d'humble condition, agenouillés auprès, l'adorent avec une piété fervente. Leur maintien et leurs gestes sont des plus expressifs. Un ange, qui plane devant la croix, joint les mains et incline la tête en signe de vénération. L'œuvre ne manque ni d'intérêt, ni de caractère. Mais la sombre couleur liégeoise s'est abattue sur la toile comme un crépuscule et rend les fonds presque invisibles. Ce n'est pourtant pas le défaut habituel du peintre. Il eût mieux fait de se tenir en garde contre les influences locales, d'avoir toujours présents à la mémoire les tons lumineux, les ombres diaphanes de Rubens, Antoine van Dyck, Jordaens, Quellin, David Teniers (1).

Bertholet avait conservé des relations en France,

(1) Les tableaux de Flemal que possède la ville de Liége sont encore assez nombreux; je n'ai pu et n'ai pas voulu les analyser tous. Voici la liste de ceux que j'ai omis, pour ne pas accorder trop de place à un maître secondaire.

Dans la cathédrale : *Le Sauveur sur la croix*; les *Adieux de S. Pierre et de S. Paul*; *S. Charles Borromée intercédant pour les pestiférés*.

Dans l'église Saint-Jean : une répétition du *Sauveur crucifié* qu'on voit à la cathédrale.

Au musée : *La Fuite en Egypte*.

Chez M. Moulan, quai de l'Université : un petit tableau qui figure le *Massacre des Innocents* et qu'on peut regarder comme une vive esquisse.

où il avait laissé d'honorables souvenirs. Une commande royale vint le trouver sur les bords de la Meuse : on ne lui demandait rien moins qu'un vaste plafond pour la salle du trône, aux Tuileries. Cette page solennelle devait figurer la *Religion protégeant la France.* Bertholet accepta le programme et se mit à l'œuvre : en 1670, le morceau était achevé. L'auteur, avant de le livrer, le soumit au jugement de ses compatriotes dans la chapelle des Clercs ; puis il accompagna hors du pays la scène allégorique. La Religion occupait le centre de la toile ; d'autres figures symboliques, groupées autour d'elle, portaient les emblèmes de la France, la vieille oriflamme qu'on allait chercher à Saint-Denis pour les grandes luttes militaires, la Sainte-Ampoule dont le liquide merveilleux consacrait les rois, un heaume et un écu fleurdelisé. Cette noble image a dominé longtemps les graves cérémonies et les fêtes pompeuses de l'antique royauté, les séances tumultueuses de la Convention, les soirées bourgeoises de la monarchie parlementaire, les bacchanales du second Empire, et s'est évaporée, au mois de mai 1871, dans les flammes allumées par la Commune.

L'ample travail du peintre liégeois eut à Paris un grand succès. Colbert et le chancelier Séguier lui témoignèrent vivement leur satisfaction. Le 14 octobre 1670, l'Académie des beaux-arts lui ouvrait ses portes : elle le nommait professeur deux jours plus tard. Ces distinctions ne devaient être pour lui que de simples titres d'honneur ; en vain on essaya de le retenir, en vain on lui offrit une jeune personne, dont la grâce et les mérites devaient lui faire oublier sa

patrie. Bertholet fut inflexible et retourna sur les bords de la Meuse, au-devant de la sombre agonie que le destin lui préparait.

Une fois rentré à Liége, il demanda au prince-évêque Maximilien-Henri une prébende dans la collégiale de Saint-Paul. En même temps, il sollicitait du pape la faveur de ne pas subir la tonsure (1). Moins de deux mois après son retour de Paris, le 12 décembre 1670, on l'installait dans son office de chanoine. C'était une grasse sinécure, dont les fonctions ne devaient pas troubler son repos : le chapitre, selon toute apparence, se bornait à employer ses talents de musicien. Pour conserver toute son indépendance, il ne voulut pas habiter le monastère : et comme ce Wallon avait la main aussi rapide qu'un Flamand, il acheta la permission de loger dans le voisinage, en offrant aux chanoines de leur donner tous les ans quelques tableaux.

La peinture et la musique, d'ailleurs, n'épuisaient pas toute son activité. Il connaissait les principes de l'architecture : il aimait à déployer sur ses toiles des monuments imaginaires, et dressait en outre des plans d'édifices, quand on lui demandait son concours. L'église, maintenant démolie, des Chartreux de Liége passe encore pour avoir été construite d'après ses dessins. Lié intimement avec les moines de Saint-Dominique, Flemal leur esquissa un projet somptueux, dont l'exécution eût dévoré des sommes considé-

(1) Descamps, dans son style barbare, où abondent les équivoques plaisantes, exprime ainsi ce fait : « Il obtint la tonsure par une dispense du pape. » C'est juste le contraire de ce qu'il voulait ou devait dire.

rables, et en fit même exécuter un modèle en bois, qui avait sept pieds de haut. Le chœur de cette vaste basilique fut seul construit, et le modèle, que l'on conservait dans la bibliothèque des Frères-Prêcheurs, disparut avec la savante collection au milieu d'un incendie.

L'heure approchait, cependant, où la mort allait briser le chevalet du peintre gallo-belge, étouffer sa voix harmonieuse. Cet homme si fin, si habile, qui avait su captiver les bonnes grâces de la fortune, et devenir riche dans un pays voué à la discorde et à la misère, qui s'était d'ailleurs préservé de toute chance matrimoniale, fut pris par une femme dans un piége terrible, où il perdit la vie. Pendant qu'il ornait de pieuses scènes les monuments sacrés, arrivait en fugitive au bord de la Meuse une redoutable aventurière. Dissolue et charmante, pleine de grâce et d'adresse, cachant ses goûts voluptueux, ses instincts criminels sous un air de modestie, Marguerite d'Aubray, à peine devenue marquise de Brinvilliers, scandalisait le monde par l'audace de ses amours. La morale publique exigeait que l'on mît à la Bastille son compagnon de débauche, l'officier de cavalerie Gaudin de Sainte-Croix. Mais ce qui devait être une cause de réforme, un châtiment salutaire, devint la source d'une corruption plus profonde. Dans la massive forteresse bâtie par Charles V, le prisonnier se lia intimement avec un autre captif, l'Italien Exili, qu'on aurait dû pendre et non tenir sous les verroux, car il avait empoisonné dans la ville éternelle, sous le pontificat d'Innocent X, plus de cent cinquante personnes. Il enseigna au capitaine la science meurtrière des toxiques lents ou rapides, et

quand Gaudin recouvra sa liberté, il instruisit à son tour sa complice en paillardise. L'élève dépassa le maître. Comme pour se divertir et expérimenter ses infâmes secrets, elle répandit la mort autour d'elle. Au bout de quatre ans, elle avait empoisonné son père, sa sœur, ses deux frères, et couché dans le cercueil bien d'autres victimes. Gaudin, continuant ses homicides recherches, s'asphyxia par mégarde en 1672 : une visite domiciliaire fit trouver chez lui une cassette adressée à la marquise, renfermant des paquets de poison et des lettres qui attestaient les crimes de la jeune furie. Pour échapper aux mains du bourreau, la marquise s'enfuit à Liége, où elle entra dans un couvent.

Bertholet Flemal eut l'imprudence de se lier avec elle. Demeuré garçon, il avait sans doute l'habitude des unions clandestines. La marquise, n'ayant pas pris le voile, sortait à son gré du monastère qui protégeait sa vie contre le gibet ou la hache. Aussi voluptueuse que féroce, cherchant partout des amants et des victimes, elle plut au peintre célibataire. Il ne crut pas qu'une femme si attrayante pût rêver autre chose que le plaisir, et se lia intimement avec elle. Leurs entrevues, comme bien on pense, avaient lieu sans témoins. On soupçonne qu'elle lui administra une des substances funestes dont elle connaissait la lente et implacable énergie. Peu à peu il tomba dans une humeur sombre, négligea ses travaux, prit en dégoût sa palette, évita même la société de ses amis. Tantôt il restait immobile des journées entières, au fond de son atelier silencieux; tantôt il errait comme un proscrit autour de sa demeure, les sourcils contrac-

tés, l'air abattu, l'œil plein de visions funèbres. La mort termina ses souffrances le 10 juillet 1675. Il n'avait que soixante et un ans.

Sa bière fut portée en grande pompe à l'église de Saint-Remi, autrement dite église des Dominicains, où reposait déjà son maître; animé sans doute d'une foi sincère, il avait légué aux sombres moines toute sa fortune. Enseveli dans le même monument que Gérard Douffet, il eut après sa mort la même destinée : ses ossements, arrachés du cercueil, furent jetés, avec toutes sortes de gravois et de débris, dans ces lieux immondes où s'entassent les rebuts des grandes villes.

Si la sanglante marquise avait réellement infecté ses veines d'un mystérieux poison, le châtiment, qu'elle avait mérité par tant d'autres forfaits, ne tarda pas à l'atteindre. Mêlant toujours au crime des ardeurs lascives, elle accepta un rendez-vous galant hors de Liége; l'aimable cavalier dont les belles formes l'avaient séduite, dont elle venait chercher les caresses, n'était malheureusement pour elle qu'un agent déguisé de la police française. On l'arrêta, on la transporta au Châtelet : dans ses papiers, que l'on saisit, se trouvait un récit détaillé de ses turpitudes et de ses crimes, tracé par elle-même avec un sentiment d'abominable forfanterie. Jugée, condamnée à mort, elle expia son homicide fureur sur la place de Grève, où elle fut décapitée, puis brûlée, le 16 juillet 1676, un an et quelques jours après la triste fin de Bertholet Flemal.

CHAPITRE XII

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

GUILLAUME CARLIER, disciple de Flemal. — Sans avoir visité l'Italie, il parvient, en étudiant quelques tableaux, à s'approprier le style d'Annibal Carrache. — Son type d'ouvrier, sa manière prosaïque. — Il peignait avec vigueur, mais ses toiles manquent de noblesse et de charme. — Le *Martyre de Saint-Denis*; aventures et destruction de ce panneau. — Timidité extrême de Carlier : il meurt, à trente-six ans, d'un accès de peur. — Son fils est employé au Louvre. — ENGLEBERT FISEN, autre élève de Flemal. — Son voyage précoce en Italie, où il achève ses études dans l'atelier de Carlo Maratta. — Prompt succès qu'il obtient à son retour. Noble caractère de ses ouvrages, tendances héroïques. — Admirable *Sauveur en croix*, de l'église Saint-Barthélemy, à Liége. — *Martyre* du patron de la basilique, autre toile d'un grand style. — Portrait du peintre par lui-même. — Situation fâcheuse des artistes liégeois, qui les décourageait peu à peu et abaissait leur talent. — Décadence de Fisen. — Il meurt accablé d'infirmités en 1733. — Tyrannie de la Maison de Bavière dans la principauté ecclésiastique. — Sombre palais des évêques.

Bertholet Flemal, cet homme si adroit qui s'était laissé choir dans un si terrible piége, avait formé

quelques disciples, dont les plus remarquables furent Guillaume Carlier et Englebert Fisen.

Jean-Guillaume, fils de Pierre Carlier et de Marie Robermont, était né à Liége, le 3 juin 1638. Un artiste inconnu lui enseigna les éléments de son art, puis il entra dans l'atelier de Flemal pour en apprendre les délicatesses. Bientôt il devint le collaborateur de son maître, l'aidant à exécuter les draperies, les fonds, les divers accessoires. Et l'école dont il suivait les traditions ayant eu pour initiateur Gérard Douffet, Carlier, en disciple fidèle, copia plusieurs de ses tableaux. On reconnaît donc dans sa manière la double influence des deux coloristes qui l'avaient précédé. Il les surpassa quelquefois par la vigueur et la fermeté de la touche. C'était un homme laborieux, modeste, qui ne cherchait point à faire retentir les cymbales et les trompettes de la renommée, qui s'absorbait dans le travail et ne songeait qu'à développer son talent.

Une ombre crépusculaire enveloppe donc sa biographie, comme celle de tous les hommes voués par goût au recueillement de la solitude. Il ne crut pas nécessaire d'aller au delà des Alpes se mettre sous la tutelle de l'art méridional. Aussi remarque-t-on dans ses tableaux plus d'originalité que dans les œuvres de ses compatriotes, un accent de terroir, pour ainsi dire, où se manifestent l'esprit wallon et le sentiment local. En 1669, à l'âge de trente et un ans, il épousa Marie-Agnès de Tignée. Mais cette union devait être courte et ne donner le jour qu'à un seul enfant.

Le monastère des Carmes déchaussés, dans la ville épiscopale, fournit au peintre liégeois la première occasion de traiter des sujets importants. Le supé-

rieur lui demanda un *Baptême de Jésus-Christ* et un autre épisode de la vie du Rédempteur, la *Guérison d'un possédé*.

La première toile orne encore une chapelle de la cathédrale. C'est une forte et sérieuse peinture, qui, par le dessin, la couleur et la touche, rappelle entièrement Annibal Carrache. On dirait que l'artiste venait de quitter la Péninsule, tout imprégné des rayons du soleil italien et du goût méridional. Où avait-il appris cette manière de peindre? S'il n'a réellement pas travaillé au delà des Alpes, il faut croire qu'un certain nombre de toiles italiennes, parvenues sur les bords de la Meuse, séduisirent son imagination, l'associèrent aux préférences du jour. Les deux personnages principaux manquent tout à fait de caractère. Le Sauveur est descendu dans le Jourdain, cela va sans dire; pour répandre sur sa tête l'eau emblématique, saint Jean a buté son genou gauche contre un mamelon que forme le sol, et, porté par sa jambe droite, se penche vers le Christ, avec le maintien d'un homme qui veut garder son équilibre et craint de tomber à l'eau. Quelle préoccupation triviale en un moment solennel! La posture de Jésus ne vaut pas mieux : comme il est de grande taille, il s'incline en fléchissant les jambes, pour se mettre au niveau du Précurseur et lui faciliter l'aspersion! Il serait impossible de vulgariser, de rabaisser plus maladroitement un si grave motif. L'intérêt se porte donc sur les personnages accessoires, deux individus qui regardent la cérémonie, un troisième, au type mâle et oriental, qui s'apprête à entrer dans le fleuve biblique, et une femme qui lui parle. Leurs belles têtes, nobles et sérieuses, leurs attitudes pleines

de dignité ont le genre de mérite que devraient offrir les principaux acteurs. Quoi qu'il en soit, la facture est savante, la touche vigoureuse, la couleur grasse et forte. Malheureusement le tableau fut exécuté à une époque où l'art figuratif semblait voué aux ténèbres, comme le prouvent les toiles de Caravage et de ses disciples, de l'Espagnolet et des Carrache : le fond a donc entièrement poussé au noir, l'œil s'y perd dans la nuit.

On ignore ce qu'est devenue la *Guérison d'un possédé*.

Les deux premières œuvres de Carlier obtinrent un succès général, fondèrent sa réputation. Il était lancé : les commandes lui arrivèrent, ne permirent pas à son pinceau de languir dans l'inaction.

Il peignit vers ce temps pour l'église des Conceptionnistes une toile remarquable, que possède le musée de Mayence : détachée de l'autel en 1793 par les Français victorieux, elle fut donnée en 1799 par le premier consul à la ville rhénane, où elle est demeurée. Le sujet mystique, *Saint Joseph adorant le Messie*, éveille un faible intérêt. L'artisan hébreu, agenouillé devant le fils de Marie, qu'on voit debout sur l'autel, le soutient de la main gauche, dans laquelle il presse une tige de lis, et lève la main droite en signe d'adoration ; le jeune Emmanuel se penche vers lui et le couronne d'une guirlande de roses blanches et purpurines. Les deux personnages sont de grandeur naturelle. On remarque dans ce tableau une harmonnie simple, mais générale, le modelé correct des chairs et le soin minutieux de l'exécution.

Le portrait de Carlier, peint par lui-même, qui orne

le musée de Liége, étonne le spectateur de son type original et populaire. Cette figure aux yeux tristes et cernés, aux pommettes saillantes, aux joues creuses, aux mâchoires fortes et au menton carré, aux lèvres protubérantes, rappelle immédiatement les ouvriers laborieux et grêles qu'on voit sortir des manufactures dans les dernières lueurs du jour, quand l'ombre croissante donne le signal du repos. Les cheveux roides tombent à l'aventure sur le front, où ils dessinent un angle. Le beau nez droit ne manque pas de distinction. Un bonnet de fourrure couvre la tête. L'image entière est comme un symbole de ces races utiles que le sort condamne à lutter contre la nature et contre les hommes. L'attitude même a quelque chose de mélancolique ; les traits expriment l'intelligence et la patience, mais ne témoignent d'aucun élan, ne s'animent d'aucune inspiration. Le souffle qui emporte l'esprit de l'homme vers les régions supérieures, ne devait pas effleurer souvent l'artiste.

Un *Martyre de S. Denis*, qu'on le chargea d'exécuter en 1666 pour l'église du même nom, donna lieu à un incident comique. Le peintre manifesta le désir de prêter aux différents personnages les traits de certains ecclésiastiques liégeois. La tête d'un chanoine de la collégiale, président du séminaire, lui parut devoir produire très-bon effet sur les épaules de S. Denis. Le sieur Deschamps, flatté sans doute de représenter un confesseur illustre, s'empressa de poser. Mais quand l'artiste choisit comme modèle du bourreau un frère Carme, dont le visage rébarbatif lui sembla convenir à ce rôle, le moine ne voulut point figurer si odieusement sur la toile. Le peintre eut beau le prier,

le cajoler, il demeura inflexible. Le chanoine favorisé, que le nimbe des élus couronnait dans le tableau, intervint alors, fit agir le supérieur du monastère, qui chercha d'abord par la persuasion à vaincre la répugnance de son subordonné, mais, n'ayant pu réussir, lui imposa l'obéissance. La mauvaise humeur crispant les traits farouches du moine, ils secondèrent mieux que jamais les intentions de Carlier.

Cette œuvre dramatique, de proportions colossales, qui devait orner le chœur, fut peinte d'une manière vive et hardie. Plusieurs chanoines la jugeant même trop rudement brossée, on choisit pour arbitre le maître de Carlier, Bertholet Flemal, lequel déclara le tableau excellent. Les dignitaires ecclésiastiques sauvèrent par un expédient leur amour-propre. Ils décidèrent qu'ils ne placeraient point le tableau sur l'autel du chœur, mais le suspendraient à la voûte de l'église. Ce trait d'habileté fut leur condamnation : la distance fit produire au tableau tout son effet; les amateurs furent même d'avis que c'était le meilleur travail du jeune artiste. Les chanoines, convaincus enfin et s'exécutant de bonne grâce, lui payèrent la scène tragique dix-sept cents écus. Mais le parti qu'ils avaient pris devait en amener la destruction. L'œuvre était sur panneau : les Français ayant voulu l'enlever en 1793, elle tomba du haut de la voûte et se brisa. On en fit plus tard exécuter par le peintre Lovinfosse une copie très-soignée, qui porte le nom de l'imitateur et occupe la place de l'original. Elle ne peut donner du mérite de celui-ci une idée absolument exacte, mais elle en reproduit au moins la coloration énergique.

Le pinceau de Carlier jeta sur la toile bien d'autres

scènes. Les Carmes de Liége lui demandèrent une *Ste Madeleine dei Pazzi;* un avocat nommé Sart lui fit retracer le scabreux entretien de Loth et de ses filles; pour l'église de Notre-Dame-aux-Fonts, il exécuta une *Sainte Famille.* Un *Alexandre faisant son testament sur son lit de mort* était sans doute destiné à un amateur. Ces toiles ont disparu dans le tourbillon des guerres et des événements politiques, ou dans le flot des mauvaises chances qui menacent les œuvres d'art, même en temps de paix.

Plusieurs toiles de Carlier cependant sont parvenues jusqu'à nous. La plus importante se trouve chez M. Xavier de Theux, amateur qui habite la province de Liége. Elle contient à la fois une scène religieuse et un tableau de famille. Le centre de la page figure Jésus s'adressant à ses disciples et leur offrant pour modèle un petit enfant placé près de lui; les apôtres occupent la droite du Fils de l'homme; à sa gauche, on voit le personnage qui a commandé le tableau, le bourgmestre Stêmbier, et tous les siens, une tribu entière: elle se compose de la femme et des quatre enfants du magistrat communal, trois petites filles et un garçon, puis de sept autres individus, qui pâlissent plus ou moins dans la pénombre. Derrière le pieux épisode, le fond du tableau est formé par la colonnade d'un temple; derrière les personnages d'après nature, par la façade d'un hôtel, avec galerie extérieure, qu'on suppose avoir été l'habitation du bourgmestre liégeois.

La scène évangélique forme la partie la moins intéressante de l'œuvre. Malgré le soin avec lequel est exécuté le Sauveur, il lui manque le noble caractère que sa nature divine exige impérieusement: c'est un homme

aux mains délicates, voilà tout, et les apôtres qui l'escortent sont aussi de vulgaires particuliers. On ne peut louer dans ce groupe que l'énergie de la facture. Par suite d'une tendance innée, le peintre a d'ailleurs appliqué principalement son attention et ses efforts aux personnages réels. Les portraits font immédiatement souvenir que Liége se trouve dans le voisinage de la Flandre, qu'on est sur un territoire où le principe de l'observation règne en maître absolu. Les enfants sont traités avec une prédilection toute spéciale.

Quant au travail du pinceau, il rappelle le *Baptême du Christ*, la manière des Carrache et la sombre école napolitaine. La touche est large et forte. La vigueur du clair-obscur donne un relief extrême aux parties lumineuses. La couleur semble un reflet de l'art méridional : les fonds se perdent dans l'obscurité.

Le même genre de facture caractérise un tableau que possède le musée de Liége et qui figure *S. Jean-Baptiste dans une grotte*. Le Précurseur est assis sur la terre, les bras croisés à travers la poitrine : son attitude révèle un profond abattement. Pour tout costume, il porte autour des reins une espèce de pagne. C'est une savante étude d'anatomie : tous les muscles, tous les détails des chairs, sont indiqués avec soin. Mais où est le charme, la vie, le sentiment idéal, qui devrait animer le personnage, expliquer son profond isolement ? Est-ce la tristesse qui l'a séparé des hommes? Est-ce le besoin de méditer ? Que fait-il sous cette voûte lugubre? L'orifice de la caverne laisse apercevoir un fragment de terrain sillonné par une rivière, éclairé par un vague effet de soleil. Les contours du prophète israélite se découpent sur le fond ténébreux, sans

qu'une seule demi-teinte serve de transition. Cette obscurité systématique a dans les régions septentrionales un inconvénient très-grave : le soleil éclatant du midi montre au regard les parties les plus sombres d'un tableau ; l'avare lumière du nord en épaissit les ombres, de sorte que l'on finit par ne plus rien voir.

Une *Flagellation du Rédempteur* achèvera de faire connaître le talent de Guillaume Carlier. Elle orne, à Liége, la collection de M. Brahy. Là encore on trouve ce manque absolu d'élévation et de noblesse que nous avons déjà signalé. Les bourreaux ne fouettent pas le Galiléen : ils le frappent à tour de bras, ils l'assomment. Tombé sur les genoux, les bras pendants, la tête inclinée, pitoyable à voir, le Christ semble près de donner du visage contre terre. Il occupe le centre d'une espèce de plateforme, au bord de laquelle s'entretiennent indifféremment plusieurs soldats. Les murailles du prétoire, où a lieu le supplice, occupent les trois quarts de l'espace. Le ton général du tableau est sombre: un effet de clair-obscur malentendu met en pleine lumière le sinistre Messie, aux cheveux éplorés.

Le talent de Guillaume Carlier se trouvait donc tout à fait en harmonie avec le caractère de sa figure : il avait dans la main l'adresse d'un artisan; il n'avait pas dans l'esprit la verve idéale qui poétise et ennoblit les sujets. Sa fin prouva qu'il ne possédait sous aucune forme le sentiment héroïque.

Si Démosthène et Horace ont pris la fuite sur le champ de bataille ; si Gérard Douffet et son élève Flemal s'étaient esquivés prudemment de Liége troublée par des luttes intestines, menacée d'une pluie de

boulets et de bombes, leur successeur, moins vaillant encore, mourut d'un accès de peur. Après avoir vaincu les partisans de la France, Maximilien-Henri, pour contenir la population urbaine, avait fait bâtir une citadelle menaçante. Le colonel Arnaud, qui habitait la forteresse, chargea Carlier, en 1675, de le peindre avec toute sa famille. Chaque jour donc l'artiste allait exécuter sa tâche dans l'enceinte bastionnée. Mais depuis trois ans les généraux de Louis XIV étaient aux prises avec les troupes de la Hollande et de l'Allemagne. L'Empire convoitait la citadelle érigée par le prince-évêque, et la France désirait aussi en prendre possession. L'habileté de ses agents fut assez grande pour séduire le gouverneur, baron de Vierset: dans la nuit du 27 au 28 mars, quinze cents hommes, détachés de la garnison française de Maestricht, occupèrent le château.

Le jour venu, Carlier gravit comme d'habitude la rue Pierreuse, pour aller continuer son œuvre. Il remarque partout une agitation extrême, il en demande la cause, et la nouvelle de l'incident nocturne le frappe d'une si grande terreur qu'il court se réfugier chez les Carmes. On fut obligé de lui donner immédiatement des soins, tant il était bouleversé par la violence de son émotion. Un médecin appelé en toute hâte le saigna, et pendant quelque temps il parut se remettre. La secousse néanmoins avait été si prodigieuse que ses forces l'abandonnèrent rapidement, et il expira bientôt, dans la trente-septième année de son âge, regretté par tous ses amis. On ne pourrait imaginer un dénoûment moins épique. Il fut enterré sous les voûtes de l'église Saint-Martin en Isle.

La secousse nerveuse qui brisa subitement son organisation, met hors de doute qu'il tenait pour l'évêque et les Allemands, qu'il figurait dans le parti des Chiroux. Malgré son type d'ouvrier, ses instincts vulgaires, il adorait le Mammon de la puissance et de l'autorité. Quant à la forteresse qui avait causé sa mort, elle fut démolie par les ingénieurs français, avec le concours enthousiaste de la population liégeoise, au bruit des tambours, des trompettes et même des violons (1).

Le 11 janvier 1674, la femme de Carlier avait mis au monde un fils, dont nous devons dire quelques mots. Il pratiqua aussi la peinture. Il fut employé pendant vingt ans au Louvre à des travaux secondaires, puis retourna sur les bords de la Meuse, où il coloria plusieurs toiles, notamment un *Martyre de S. Christophe* pour l'église du même nom. Il mourut dans sa ville natale en 1726, âgé de cinquante-deux ans.

Englebert Fisen, l'autre élève de Bertholet Flemal, eut une plus longue carrière et, suivant son propre témoignage, exécuta 653 tableaux ou portraits. Né à Liége en 1655, de Jean Fisen et de Jeanne Herck, il fit d'abord ses humanités, comme s'il ne devait pas tenir un jour la palette. Mais pendant qu'il étudiait les langues anciennes, l'histoire et la littérature, il donna des signes manifestes de sa vocation pour le pinceau. On le fit donc sortir du collége, et on le mit sous la tutelle de Bertholet Flemal. Il ne devait pas

(1) *Histoire populaire des Liégeois*, par Ed. Gérimont, avocat, p. 268.

travailler depuis longtemps sous sa direction, ni être fort habile, quand il partit en 1671 pour la Péninsule italienne, car il n'avait alors que seize ans. J'avoue que cet élan prématuré vers la Toscane et vers l'Ombrie ne me paraît guère vraisemblable; mais quand on n'a pas de renseignements particuliers, il faut bien suivre les traces des chroniqueurs. Dans la ville aux sept collines, Englebert Fisen prit les leçons de Carlo Maratta; si jeune encore, son âme était ouverte à toutes les impressions : le goût de son nouveau maître le pénétra de part en part. Quand il revint à Liége au mois de mai 1679, ce n'était plus un artiste flamand ou wallon, mais un peintre méridional.

Le style gracieux, aimable, coquet, de son second chef d'atelier devait plaire dans les provinces gallicanes des Pays-Bas, comme il plaisait en France. Le voyageur transformé obtint au bord de la Meuse un prompt succès. On lui demanda quelques tableaux, mais on vint surtout exposer à sa vue des faces jeunes ou vieilles, laides ou belles, communes ou distinguées, en le priant de vouloir bien en faire avec son pinceau des chefs-d'œuvre de la nature. L'année qui suivit son retour, il peignit un *Sauveur sur la croix*, pour la chapelle de l'Hôtel de ville.

Englebert Fisen avait des goûts d'archiviste, car depuis l'année 1679 jusqu'à l'année 1729, pendant un demi-siècle par conséquent, il a tenu note de ses travaux, des personnes qui les lui demandaient et des prix qui lui furent payés (1). Cette nomenclature

(1) Un habitant de Liége, le docteur Hurault, possède encore ce manuscrit.

fidèle constate qu'il n'avait pas rompu avec les traditions de la peinture locale. Il avait copié jusqu'à trois fois la *Vocation de S. Jacques*, par le fondateur de l'école indigène : une des copies avait les mêmes dimensions que le modèle; les deux autres toiles reproduisaient en petit l'œuvre de Gérard Douffet.

Si Englebert Fisen s'était approprié le style de Carlo Maratta, son élégance, ses façons de charmer la vue, il lui était demeuré supérieur par le caractère. Le tableau de sa main qui orne l'église Saint-Barthélemy, à Liége, offre au spectateur une page pleine d'élévation, où respire un sentiment tragique. Elle représente le Sauveur sur la croix. Je n'ai guère vu de toiles qui m'aient causé une émotion plus vive. Aperçu de trois quarts, le Fils de l'homme regarde le ciel avec une expression de ferme douleur, bien éloigné de l'abattement qu'on lui prête d'habitude. C'est le juste sacrifié, torturé, mais gardant son courage et demandant compte à la Providence de son malheur immérité. Ses mains étendues, ses bras très-élevés, par suite de la position que lui a donnée l'artiste, semblent protester contre le sort qui l'accable, et son type populaire ajoute à la vigueur de l'effet. On ne peut s'empêcher de voir en lui un symbole, l'image du pauvre soutenant une lutte perpétuelle contre les difficultés de la vie. Pour récompense dernière de ses efforts, de sa bravoure, de son abnégation et de sa patience, le voilà cloué au bois funèbre. Une clarté livide, une froide lumière glisse d'en haut sur son corps, montre son buste aux vives saillies, éclaire toutes ses formes admirablement dessinées.

Les quatre personnages debout au pied de la croix sont dignes du fier martyr. On ne peut rien voir de plus tragique, de plus lugubre même que le visage, le maintien, la figure entière de la Vierge. Coiffée de la mantille traditionnelle, les bras pendants, les mains jointes, elle regarde son fils avec une douleur sans bornes. L'attitude même de sa tête serre le cœur. Il y a sur ses traits du désespoir, mais aussi de la terreur et de l'indignation. Ce supplice injuste bouleverse toute sa nature morale. Elle n'accepte pas le sacrifice, elle ne se résigne pas au malheur qui la frappe. Nous retrouvons ici la haute inspiration de Van Dyck et de Byron. S. Jean, placé près de Marie et navré de douleur comme elle, lui montre avec désolation la victime expiatoire, l'innocent voué à la mort pour sauver les criminels, par une substitution qui révolte la conscience.

L'affliction de Madeleine n'a pas un caractère moins dramatique. Agenouillée au pied de la croix, elle se retient de la main gauche à l'instrument funèbre, pour se pencher en arrière, afin de considérer le prophète qui agonise : le geste de son bras droit exprime son étonnement et sa douleur. Le maître miséricordieux, le doux apôtre, qui ne prêchait que l'amour, la charité, le dévouement, le pardon des offenses, attaché comme un homme vil au bois infâme, elle ne peut en croire ses yeux ! Son type énergique sort de la donnée commune, ajoute à la vigueur pathétique de son expression. Ses magnifiques cheveux tombent éplorés autour d'elle. Il n'est pas jusqu'à ses draperies qui ne soient d'un goût et d'une exécution admirables.

Quant à Marie Salomé, c'est tout un poëme de chagrin et de souffrance que son maintien et sa figure : debout, les mains jointes, elle suit des yeux l'agonie du Rédempteur. Enveloppée d'une grande mante à capuchon, elle se dresse comme un fantôme près du sanglant gibet. Son pâle visage se découpe dans un rayon de lumière. Je doute qu'on puisse porter plus loin le sentiment tragique. Une vue de Jérusalem et un ciel enténébré composent le fond.

La couleur a poussé au noir, comme dans presque tous les tableaux de l'école liégeoise, qui semble avoir fait un pacte avec la nuit; mais ces teintes lugubres conviennent à la nature de la scène : elles en augmentent l'effet, en accentuent le caractère. Et la toile étant très-grande, tout se réunit pour frapper l'imagination.

L'église Saint-Barthélemy renferme une autre page d'Englebert Fisen, qui donne aussi une haute idée de son talent. Elle figure le martyre du patron de la basilique, sujet horrible, puisque l'élu de Dieu fut écorché vivant : mais l'artiste a su ménager le spectateur, ce que n'eût pas fait un peintre espagnol. Le confesseur intrépide est attaché à une colonne, et le bourreau achève de lui dépouiller le bras droit, incident qui ne forme pas une image trop rebutante. La main gauche du martyr, liée au-dessus de sa tête, semble protester contre le supplice barbare qu'il endure. Son noble et charmant visage, entouré de longs cheveux bouclés, manifeste un sentiment analogue : il n'est point contracté par la douleur, il exprime une souffrance morale plutôt que physique. Les regards tournés vers le ciel paraissent y chercher la justice

divine. Les laides figures des bourreaux et des persécuteurs relèvent encore, idéalisent par un puissant contraste ce héros de la loi nouvelle, majestueux et impassible. Deux anges sveltes, gracieux, aux longues formes, aux draperies flottantes, que l'on croirait exécutés par quelque artiste de la Renaissance, planent au-dessus du confesseur, lui apportent des palmes et une couronne, en penchant vers lui leurs aimables figures. Un soldat romain, au second plan, considère avec émotion la victime, comme si la grâce commençait à le toucher.

La couleur de ce tableau est demeurée claire, avantage rare dans l'école liégeoise. Elle ne manque pas d'ailleurs d'une certaine originalité, quoiqu'elle procède des maîtres italiens que l'auteur avait fréquentés ou étudiés, Carlo Maratta, Le Guide, Romanelli, Sasso Ferrato. Le corps élégant et robuste de S. Barthélemy, entièrement nu, sauf un linge qui lui entoure les reins, prouve que Fisen connaissait à fond l'anatomie.

Ces deux toiles abritées dans la même église marquent le plus haut degré d'inspiration où soit parvenue l'école liégeoise. Elles font naître l'idée que l'artiste aurait pu être le Corneille de la peinture wallonne, s'il avait été soutenu, aidé par la population. Les œuvres qu'anime un souffle épique sont rares dans tous les pays. Mais Englebert ne paraît pas avoir trouvé l'appui, l'enthousiasme, dont il avait besoin. Sa belle tête, aux lignes harmonieuses, au front large et haut, annonce une vigoureuse intelligence, unie à un caractère bienveillant et gai. Les traits sont réguliers, les yeux attentifs; la bouche

élégante a une forme heureuse. C'est ainsi que nous voyons l'artiste sur un portrait exécuté par lui-même, que possède, à Liége, M. Moulan. Sur cette image, où il paraît avoir quarante-cinq ans, il porte une perruque poudrée, à larges boucles, une tunique vert pâle et un manteau amarante. Le pinceau à la main, il retrace les divers membres de sa famille.

Un petit tableau de Fisen, qui orne, dans sa ville natale, l'autel de la chapelle des *Femmes incurables*, donne aussi de son talent une idée très-avantageuse. Il a pour sujet la *Descente de croix*. La disposition ressemble un peu à celle qu'on voit partout : un homme appuyé sur un bras de l'instrument déicide retient par en haut le corps de Jésus, pendant que deux autres personnages le soutiennent par en bas. Un de ces derniers est S. Jean l'évangéliste, dont les traits et l'attitude manifestent une vive émotion. La Vierge, Madeleine, Marie Salomé regardent la scène avec une profonde douleur. Le Christ, vu de face, noblement posé sur le linceul, conserve de la dignité jusque dans la torpeur de la mort. Au pied de la croix, on remarque un chevalier à genoux, portant une armure complète. C'est le baron de Surlet, fondateur de l'hospice. La couleur du tableau, sombre, énergique et en même temps harmonieuse, convient à la nature du sujet. On ne peut que louer cette belle toile, qui satisfait le spectateur par l'ordonnance et par l'exécution.

Une autre *Descente de croix*, placée sur le maître-autel dans l'église collégiale d'Amay, entre Liége et Huy, doit être une œuvre importante. Elle jouit d'une réputation vague que personne n'a vérifiée. Immerzeel

lui-même en fait l'éloge, d'après le témoignage de l'opinion publique; mais elle n'a été ni étudiée ni décrite. Moi-même je n'ai pu l'aller voir par une température de neuf degrés au-dessous de zéro, où mon haleine gelait sur mes moustaches et sur ma barbe, où les champs couverts de neige, où l'horizon noyé dans la brume avaient l'aspect désolé des steppes de la Russie.

Pauvres artistes! pendant que vous luttez contre les obstacles extérieurs et contre les difficultés de votre profession, vous vous bercez de nobles rêves : vous pensez que vos images poétiques auront tôt ou tard des juges capables de les comprendre, que vos idées, vos sentiments exprimés sur la toile trouveront des intelligences et des cœurs sympathiques ; et vous vous endormez pour toujours, sur le chevet glacé de la mort, avec cette consolation dernière. Les années s'écoulent, les siècles passent : vos toiles solitaires dépérissent au fond des châteaux et des églises, sans qu'un voyageur les étudie, sans qu'un historien vous rende justice, sans même qu'un simple curieux en soit charmé. Puis une catastrophe arrive, un incendie, une guerre, un bombardement, la chute d'un édifice, qui lacère, écrase, anéantit l'œuvre même, où rayonnaient, dans la lumière et les splendeurs du pinceau, les enfants de votre génie.

Quelle voix émue a réclamé pour Fisen l'attention qu'il mérite? Quel savant, quel critique a fait un effort pour dissiper les ténèbres accumulées autour de lui? Et des 653 tableaux ou portraits que son pinceau avait caressés, combien subsistent encore? Une tempête s'est abattue sur son œuvre, et le souffle orageux a

déchiré ses toiles, ou les a dispersées aux quatre coins de l'horizon (1).

Et, de son vivant même, une péripétie plus fâcheuse s'est accomplie dans sa destinée. Les biographies des peintres liégeois se divisent, presque sans exception, en deux parties. La première atteste un grand effort, une généreuse tentative pour escalader les hautes régions de l'art et s'y installer. A ce noble élan succède une période de tristesse, d'engourdissement et de déclin. Le pauvre coloriste, n'étant pas soutenu par la population, qui lui demandait toutes sortes d'œuvres prosaïques, tombait dans la langueur. Maintenant encore, il n'y a guère de ville plus indifférente que Liége aux séductions de la peinture. Le catalogue du musée porte qu'il sera ouvert au public tous les dimanches et jours de fête; pendant longtemps on s'est conformé à cet article du règlement : comme personne ne venait, il a fallu prendre le parti de verrouiller les salles toute l'année. Si le gardien n'en troublait par moments la solitude, les araignées y fileraient tranquillement la guipure de leurs toiles, les rats s'y ébattraient à leur guise, comme les maîtres du lieu. Après leur retour d'Italie, en conséquence, les artistes liégeois gardaient pendant quelques années la verve, l'ambition, la fierté de la jeunesse; puis l'indifférence publique épanchait sur eux une pluie glacée : leur noble ardeur s'éteignait, le besoin de vivre enchaînait leur imagination, abaissait leur vol; comme des cygnes blessés, ils descendaient

(1) Il serait urgent pour ce motif d'imprimer son journal manuscrit : la liste de ses œuvres, qu'il contient, aiderait à en retrouver quelques-unes.

peu à peu vers la terre. Ils brossaient alors tous les travaux que leur commandait l'âpre nécessité. De là une série d'œuvres inférieures, qui causent un étonnement désagréable, quand on les compare aux toiles inspirées de leurs débuts.

Malgré son talent exceptionnel, malgré sa puissance dramatique, Fisen subit comme les autres cette décadence progressive. Quatre petits tableaux de sa main, qu'on peut voir chez M. Moulan, à Liége (1), constatent sa déchéance. Plus la moindre trace de son premier style. Cette forte manière se trouve remplacée par une exécution fade et timide, qui rappelle Simon Vouet et Lebrun; la couleur énergique, par des tons clairs et doux; les formes robustes, par des formes coquettes et vulgaires. Les pratiques les moins heureuses de l'école française ont tout envahi. *Eliézer à la fontaine*, *Loth et ses filles quittant Sodome*, *les Trois anges chez Abraham*, *le Châtiment d'Héliodore* sont d'élégantes et médiocres peintures, dont on ne sait que dire : on ne trouve ni à louer ni à blâmer. Ces toiles décoratives passeraient inaperçues dans une vente. Le métier a détruit l'inspiration; le fougueux et poétique admirateur des grands peintres méridionaux est devenu un industriel. La fuite de Loth et de ses filles rappelle la toile merveilleuse de Rubens que possède le Louvre; les personnages sont disposés de la même manière; mais la splendide couleur, mais les formes exquises du maître sont absentes. Les pâles reflets de l'imitation ramènent la pensée vers l'astre aux torrents de flamme.

(1) Rue de l'Université, n° 8.

Le *Châtiment d'Héliodore* est une faible variante du tableau de Raphaël : dans un sujet si dramatique, les personnages semblent dormir. Quelle chute profonde!

Demeuré célibataire jusqu'à l'âge de trente-sept ans, Englebert finit par épouser en 1692, le 15 janvier, Catherine Campo, sa cousine. Homme simple, doux, charitable et pieux, il se concentra, s'isola dans la vie de famille: une de ses récréations principales était de se promener avec son ami le sculpteur Delcour. Ils devisaient en longeant les bords du fleuve, en parcourant les sites montagneux des environs. La piété qui parfumait, pour ainsi dire, comme une vapeur d'encens, la maison qu'il habitait près de l'église Sainte-Croix, eut de très-bonne heure une influence marquée sur ses enfants. Presque tous se vouèrent au service des autels. L'un d'eux, nommé Hermann-Joseph, devint général d'un ordre peu connu, celui des Croisiers; un autre, qui avait aussi revêtu le froc, tint le pinceau comme amateur.

Englebert Fisen mourut à l'âge de soixante-dix-huit ans, le 15 avril 1733. Loin d'avoir, comme beaucoup de Flamands, une robuste vieillesse, il fléchit sous le poids de l'âge et traîna longtemps, sur le sol qui l'avait vu naître, une organisation délabrée. On l'enterra dans l'église Saint-Hubert, où l'avait précédé sa femme, morte sept ans avant lui. Englebert avait formé plusieurs élèves, parmi lesquels se distingua surtout Aimond Plumier, qui sortit de son école pour venir travailler en France, dans l'atelier de Nicolas Largillière. Nous le retrouverons plus loin.

Les biographies que nous venons de raconter, depuis celle de Gérard Douffet, ont pour la philosophie

de l'histoire un intérêt particulier. Elles montrent qu'une double influence poussait la Belgique vers le passé, hors des voies générales de la civilisation moderne. Tandis que l'Espagne comprimait sous sa main sanglante toute idée nouvelle, tont élan généreux, la maison de Bavière, cette vassale de la maison d'Autriche, exerçait dans le pays de Liége la même tyrannie, abattait sous la hache les têtes des patriotes et des libres penseurs. Nul ne pouvait exercer les professions d'imprimeur et de libraire sans avoir prêté serment d'obéissance passive aux ordres de l'évêque; toute publication d'une satire ou d'un libelle, soit politique, soit religieux, était punie des châtiments les plus sévères. Un édit du 20 avril 1669 infligeait aux prévenus des peines corporelles et confisquait leurs biens : ces mesures ayant semblé trop douces, une ordonnance du 12 février 1736 les voua au supplice de la corde, sans préjudice de la confiscation. Les livres étrangers même n'arrivaient point au public sans avoir été préalablement examinés par des *visiteurs*. La postérité maudite de Charles-Quint et la race obtuse des Wittelsbach répandaient à l'envi les ténèbres sur la Belgique. Que pouvait faire la malheureuse population, dominée par cette double tyrannie? Elle s'endormait d'un profond sommeil intellectuel, tombait dans une léthargie morale, qu'interrompaient seulement de loin en loin les éclairs de la poudre et le grondement des révolutions.

Il est encore debout, le sombre palais épiscopal, d'où sortaient la menace, la servitude et l'obscurantisme ; il est encore debout, avec sa façade brunie par le temps, son immense cour en forme de cloître, où

des colonnes trapues, tourmentées, bizarres, soutiennent de lourdes arcades en ogive surbaissée. Les nervures entrecroisées sur les voûtes attestent qu'il fut construit à une époque de décadence : les hautes toitures qui dominent les bâtiments font songer, par leurs immenses talus, aux pentes des collines. Dressé au milieu de la ville comme un funèbre souvenir, il attriste le passant et le voyageur de son aspect morose. Séjour de la routine, citadelle du pouvoir absolu, il doit être hanté la nuit par des spectres, car il a toujours servi d'habitation aux fantômes.

CHAPITRE XIII

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

Gérard de Lairesse est le représentant le plus célèbre de cette école. — Son père Renier tenait lui-même la palette. — Il avait obtenu d'abord du succès, puis avait fini par devenir peintre en bâtiments. — Naissance de Gérard dans la ville de Liége. — Son talent précoce. — Bertholet Flemal lui communique son enthousiasme pour l'Italie et les anciens. — Passion naturelle de Gérard pour les allégories. — Premiers ouvrages, premiers succès. — Aventure galante qui interrompt ses travaux et le force à quitter la Belgique. — Sa détresse à Bois-le-Duc. — Un marchand de tableaux lui vient en aide et l'attire dans la ville d'Amsterdam. — Étrange début, facilité prodigieuse. — Époque de gloire et d'opulence. — Lairesse était né académicien. — Ses tendances éclectiques — Par bonheur, il ne pratiquait pas toujours ses théories. — Son chef-d'œuvre, la *Résurrection du Christ*. — Autres tableaux religieux, toiles diverses. — Imitation de Lebrun et de Poussin.

Le représentant le plus célèbre de l'école française en Belgique, le seul même que l'on connaisse hors des Pays-Bas, c'est le peintre Gérard de Lairesse. Il appar-

tenait à une famille de coloristes, qui forment dans l'histoire de l'art un groupe d'hommes remarquables. Le premier de ces peintres, Renier, fils de Christian de Lairesse et d'Isabelle Perye, était né en 1597, suivant le témoignage de Louis Abry et du chanoine Hamal (1). Il eut pour maître Jean Taulier, sous les yeux duquel il apprit très-vite les éléments de la peinture et acquit même un certain talent. Ce vieil artiste inconnu était un habitant de Bruxelles, qui vint s'établir à Liége vers l'année 1600 (2). Attaché secrètement aux doctrines de la Réforme, il avait, selon toute apparence, quitté sa ville natale pour fuir la persécution. Instruit par le malheur et le danger, il cacha si bien ses croyances religieuses qu'on les découvrit seulement après sa mort, ses enfants n'ayant pas hérité de sa discrétion. Aussi travaillait-il pour le clergé orthodoxe : il avait notamment décoré de peintures les réfectoires des monastères de Saint-Laurent et de Saint-Jacques. Par sa facture, il se rattachait au XVIe siècle, à Martin de Vos et autres Flamands épris de l'art italien. Il dut exercer une assez vive influence sur le développement de la peinture wallonne, car il avait déjà compté parmi ses élèves Gérard Douffet, et reçut également dans son atelier Simon Damri, dont

(1) La *Biographie liégeoise* du comte de Becdelièvre le fait débuter dans la vie en 1596 : la différence est minime. Le chroniqueur Abry substitue d'abord au vrai chiffre celui de 1612, mais plus loin il ajoute : « Il est mort l'an 1667, âgé d'environ soixante-dix ans. » Cette assertion rectifie la première.

(2) Je l'ai nommé Jean Tauler, page 118, comme on le fait d'habitude : mais il signait *Joes Taulier* (JOES pour JOHANNES).

il épousa la sœur. Il n'enseignait point l'imitation de l'école française du XVIIe siècle, qui débutait alors, mais il communiquait aux jeunes gens mis sous sa tutelle son enthousiasme pour l'école italienne. La direction qu'ils prirent en sortant de chez lui le démontre suffisamment. C'était d'ailleurs un homme de grandes ressources, qui avait beaucoup étudié, qui gravait sur bois et sur cuivre; il avait exécuté en taille-douce un grand nombre de pièces, notamment une *Sainte Famille* in-4°, qui portait la signature: *Joes Taulier sculp. et excudit Leodii a°* 1635. Il grava sur bois la *Pompe funèbre de Marie de Médicis*, représentant le service solennel célébré dans la cathédrale de Liége pour la reine de France, que l'on transportait à Paris. Le tableau du maître-autel, dans la collégiale de Saint-Martin, était regardé comme son meilleur travail. Abry constate que de son temps (1643-1720) les églises liégeoises renfermaient encore beaucoup d'ouvrages dus à son pinceau, mais qu'ils étaient déjà passés de mode, si bien qu'on les enlevait et les sacrifiait (1).

Entendant toujours prôner les maîtres italiens, Renier de Lairesse tourna ses regards vers l'Italie, comme vers une terre de promission, dès qu'il sentit croître son talent. Mais son chef d'atelier possédait une fille nommée Catherine, dont le joli minois et la bonne grâce avaient séduit Renier. Lairesse demanda sa main, la conduisit à l'autel et fut dès lors attaché au sol natal comme par un aimant invincible. Enchaîné loin du pays où les citronniers fleurissent, il tâcha de suppléer à son voyage en copiant des toiles dorées par le soleil italien.

(1) *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 179.

Ses travaux furent d'abord assez bien accueillis. Les Ursulines de Liége lui demandèrent pour leur maître-autel une image du supplice que leur patronne, au dire de la légende, subit avec un nombre fabuleux de compagnes. Pour l'église Saint-Laurent, il exécuta un *Martyre* du pieux héros mis à mort par l'empereur Valérien, toile qui reproduisait en partie la composition où Rubens a traité le même sujet. D'autres tableaux succédèrent à ces premiers ouvrages. Plusieurs, dans le nombre, égalaient, suivant Abry, ceux de Douffet et de Bertholet Flemal ; comme ils ont disparu sans laisser de traces, il faut nous contenter des éloges que les historiens et les chroniqueurs ont fait de leur mérite. Ils forment sur sa tombe obscure une sorte d'honorable épitaphe. « C'était un bon artiste, qui travaillait pour le prince-évêque de Liége, dit Houbraken. Ses toiles ne sont pas beaucoup moins estimées que celles de Bertholet Flemal, car leur touche était complétement pareille. J'ai vu de ses tableaux qu'on aurait certainement réputés de Bertholet. Seulement sa manière était un peu plus rude et sa couleur moins fondue (1). »

Renier, d'après ces témoignages, semblait donc pouvoir compter sur une brillante carrière. Il avait étudié à fond l'architecture, savait ordonner habilement un motif et n'exécutait pas moins bien le portrait que l'histoire. Mais un brusque changement se fit dans sa destinée : il quitta le noble domaine des formes idéales et des rêves coloriés pour devenir

(1) *Der groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders*, t. III, p. 106.

peintre en bâtiments. S'étant exercé, par suite d'un caprice sans doute, à imiter le jaspe rouge, le marbre blanc et le marbre gris, d'autres pierres veinées et bigarrées, il y était parvenu au point de faire complétement illusion. Cette adresse vulgaire enthousiasma la foule des prétendus amateurs, qui saisissent toujours avec empressement l'occasion de prouver leur ignorance et leur sottise. On se disputa les pierres feintes de Renier Lairesse : on lui fit décorer des autels, des cheminées, des lambris et des voûtes. De Liége, il fut appelé à Robermont, au Val-Benoît, au couvent des Anges et autres localités des provinces belges. Puis sa renommée passa la frontière : on sollicita des preuves de son génie à Châlons-sur-Marne, à Vitry-le-Français. Il remonta ensuite vers le nord, extasia les badauds à Cornélis-Munster, Aix-la-Chapelle, Huy, Namur, Le Châtelet. De nouvelles instances le ramenèrent à Vitry, où eurent lieu ses derniers exploits : il y mourut en 1667, âgé de soixante-dix ans, exténué de fatigue, non-seulement par ses continuels bariolages, mais par les tracas de ses pérégrinations forcées, par les soucis que lui causait une nombreuse famille.

Il laissait quatre fils, qui tous ont manié le pinceau avec des fortunes diverses.

Le plus âgé montra un goût spécial pour la miniature, pour les fleurs, les fruits et les oiseaux : il s'appelait Ernest. Ses délicates images plurent à Maximilien-Henri, évêque de Liége, auquel il avait offert un recueil de dessins à la gouache. Le prince ecclésiastique l'enrôla parmi ses peintres officiels, l'envoya même au bord du Tibre avec une pension, pour y perfectionner son talent. Mais c'était un jeune homme

d'un esprit sombre et farouche. Améliora-t-il sa manière dans la ville aux sept collines? Les historiens ne le disent pas. Ils constatent seulement que son humeur sauvage, sa haine de toute société, de toute conversation, la difficulté que l'on avait à obtenir de lui une simple réponse, étonnèrent désagréablement après son retour. On le chargea d'abord de quelques travaux, puis la solitude se fit autour de lui. Se voyant abandonné, il quitta la ville de Liége et alla se fixer à Bonn, auprès de l'électeur palatin Jean-Guillaume, où il mourut en 1670, âgé de quarante ans (1). La plupart de ses tableaux furent détruits pendant le bombardement de la cité rhénane, en 1691. Deux de ses toiles, qui subsistaient encore au siècle dernier, ornaient l'hôtel du comte de Gheyr, à Liége; l'une représentait une corbeille de fruits, l'autre des oiseaux morts. On ne sait ce qu'elles sont devenues. « Il marquait ses œuvres d'un petit coq, placé au bas de chacune, » dit un auteur moderne.

Le second fils de Renier vint au monde en 1641. Il eut pour parrain Gérard Douffet, qui lui donna son prénom. Comme les bonnes fées des contes populaires, le vieux peintre, en le tenant sur les fonts de baptême, sembla lui communiquer ses goûts et ses talents. Jamais novice ne montra de plus précoces dispositions. Il dessinait promptement, fidèlement et avec une ardeur passionnée, tous les objets qui frappaient son attention. Avant l'âge de douze ans, il inventait et or-

(1) Houbraken, t. III, p. 133. — *Catalogue des dessins d'artistes liégeois antérieurs au* XIXe *siècle*, que possèdent l'Académie des beaux-arts et la bibliothèque de l'Université, à Liége, par J.-S. Renier, p. 180.

donnait lui-même ses motifs. De très-bonne heure, on put vendre ses productions enfantines, qui devinrent une ressource pour sa famille, pendant les longues absences de son père. Vous devinez comme on le choyait et le caressait. Afin de l'encourager, on prenait un soin particulier de son habillement : il était toujours le mieux vêtu de la maison. Il manifestait d'ailleurs diverses aptitudes : quoique peu lettré, il griffonnait des vers, il apprenait la musique. Chaque jour sa facture devenait plus brillante, plus agréable. Il avait d'ailleurs l'esprit vif, l'humeur gaie, un caractère franc et honnête : en sorte qu'il répandait la joie autour de lui.

Son père lui avait enseigné les éléments de la peinture : Bertholet Flemal acheva son éducation. Il lui parlait souvent et de l'Italie et de l'antiquité. Les populations réalistes du nord glorifiaient alors sans relâche un idéal qui leur échappe presque toujours; on avait excédé Rembrandt de ces éloges dithyrambiques, on s'était fait des lois du grand style une arme contre lui, et le flot banal poursuivait sa marche sous les brumes, sous les nuages, sous le froid soleil des Pays-Bas. Lairesse ne put jamais visiter ni le Milanais, où s'est épanouie comme une fleur merveilleuse la seconde école mystique, ni l'austère et glorieux atelier de Florence, ni la ville de Raphaël et des papes; mais les discours de son professeur, mais l'opinion régnante le pénétrèrent de part en part. Identifié avec son époque, il eut l'heureuse chance de ne pas dominer ses contemporains. Flemal, pour compléter son instruction, lui fit étudier les médailles antiques et un certain nombre de planches gravées d'après les

maîtres. Les compositions du Poussin et de Pierre Testa, le graveur mélancolique dont le cadavre fut trouvé un jour dans le Tibre, exercèrent la plus vive influence sur son imagination.

Gérard de Lairesse était né académicien, comme le prouvera la suite de cette étude. Les règles conventionnelles, les tendances fausses, les théories arbitraires des écoles germaient naturellement dans son esprit systématique. Lui-même raconte, en parlant de ses premiers travaux, un fait curieux. Pendant que son père l'instruisait encore et l'exerçait à la composition, le jeune novice montrait un goût passionné pour un genre de peinture froid et ennuyeux, qui semble ne pouvoir exalter personne. Les allégories le charmaient, le séduisaient à un tel point qu'il en inventait, combinait sans relâche et en formait des tableaux entiers. Son père, qui n'aimait pas ces sortes de rébus et préférait sans doute les sujets d'histoire, s'efforçait de l'acheminer dans une autre voie. Sur ces entrefaites arriva d'Italie le frère aîné du débutant, qui rapportait de la Péninsule un traité alors fameux sur l'art d'imaginer des emblèmes; ce n'était rien moins que l'*Iconologie* de César von Strand (*a Ripa*), livre

(1) Houbraken a donc commis une grave erreur en disant : « Il entreprit le voyage de Rome, pour voir de ses propres yeux ce qu'il avait jusqu'alors étudié dans les livres et les gravures, pour examiner avec attention et dessiner lui-même les bas-reliefs qui ornent les frises des colonnes impériales et des arcs de triomphe : il resta ainsi quelques années au bord du Tibre, s'exerçant toujours d'après les beaux modèles qui sont si nombreux à Rome, et développant son mérite par le travail. »

peu connu dans les provinces néerlandaises, ou tenu secret, lu avec recueillement loin des profanes, comme un trésor de recettes mystérieuses. Lairesse le dévora, et sa manie précoce, rallumée par une étincelle, rayonna en gerbes de flamme, en soleils de feu d'artifice. Ces exploits symboliques ennuyaient tout le monde, comme il l'avoue lui-même, en attribuant à l'ignorance ou à la jalousie le sentiment de répulsion qu'ils inspiraient. Tout d'un coup, par bonheur, ses transports allégoriques devinrent pour lui une source de bénéfices. On employa son zèle étrange à décorer des œuvres littéraires : les Jésuites seuls lui demandaient chaque année les titres de cent cinquante thèses, qu'il exécutait à la gouache. « On peut juger par là, dit-il, si mes peines se trouvaient perdues (1). »

Dès l'âge de quinze ans, Lairesse peignait des portraits assez bien exécutés pour satisfaire les modèles. Son père obtint la faveur qu'un certain nombre de tableaux lui fussent commandés par Maximilien-Henri, évêque de Liége et archevêque de Cologne, qui résidait alors dans la dernière ville. Ses toiles ayant plu au souverain ecclésiastique, Gérard voulut solliciter de près ses bonnes grâces. C'était en 1660 : le peintre n'avait que dix-neuf ans. Sa renommée était déjà si grande néanmoins qu'elle le fit arrêter au passage : dans la ville d'Aix-la-Chapelle, on lui demanda un *Martyre de sainte Ursule,* pour l'église de ce nom. Il y montra les qualités moyennes, la brillante facilité, qui demeurèrent les traits principaux de son talent. Il y avait en lui quelque chose de l'improvisateur. Cette toile, que le

(1) *Le grand Livre des peintres*, t. Ier.

temps a respectée, orne de nos jours la chapelle carolingienne : les figures, qui sont presque de grandeur naturelle, dénotent une habileté pratique, un aplomb rare chez un artiste imberbe, mais sont dénuées d'expression et de caractère. Œuvre d'un étudiant, que n'a pas encore troublé, que n'a pas inspiré non plus l'orageuse électricité des passions. Le tableau néanmoins, dans ces jours de décadence, eut un succès marqué, dont s'irritèrent les peintres du lieu. Leurs menaces, leurs mauvais procédés inquiétèrent le jeune coloriste; au lieu de continuer son voyage, il rebroussa chemin et se mit en sûreté dans sa ville natale.

Warnotte, chanoine de Saint-Materne, lui demanda l'année suivante un *Martyre de S. Lambert*, où il imita le style de Bertholet Flemal ; transporté plus tard en Hollande, à Amsterdam, ce tableau a fini par disparaître. Mais une toile que Gérard peignit en 1662, pour Godefroid de Sélis, précédemment bourgmestre de Liége, nous est demeurée : elle ornait en premier lieu une cheminée dans la maison de l'ex-magistrat communal ; le musée de la ville l'abrite maintenant sous son dôme solitaire. Godefroid de Sélis avait indiqué lui-même le sujet du tableau, qui figure la *Descente d'Orphée aux enfers*. C'est une toile dramatique et très-intéressante à étudier. Elle représente le moment fatal où le musicien légendaire, oubliant les prescriptions des divinités infernales, vient de se retourner pour voir sa compagne chérie. Son impatient amour détruit les effets de son talent et de son courage : il perd de nouveau sa femme à peine reconquise. La lyre qu'il tient à la main lui sera désormais inutile, et le génie bienveillant, qui le guide, lui montre le

chemin du retour. Sa belle figure, d'un noble type, exprime admirablement la douleur. L'affliction d'Eurydice n'est pas moins vive et moins touchante : le sein nu, la figure livide, elle tombe évanouie entre les bras des femmes qui la suivent : son espoir est déçu pour jamais ! Voilà donc le peintre sorti du calme de la première jeunesse, en état de rendre les passions. La facture est des plus curieuses : là encore des teintes noires cernent et découpent les parties claires. L'opposition est si forte qu'on ne discerne rien dans l'ombre. Et ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que les formes lumineuses sont peintes avec les tons roses, argentins, de l'école française. Rien ne trahit une influence septentrionale, rien ne fait songer à la palette de Rubens. Cette couleur fraîche, coquette, agréable, un peu conventionnelle, range l'auteur parmi les adeptes de Simon Vouet, de Lebrun et Le Sueur. Et il marcha toute sa vie sous leur bannière.

Comme la France contemporaine, Gérard était livré à une passion ardente pour la mythologie. Dans cette même année 1662, où il avait peint la *Descente d'Orphée aux enfers*, la nièce du comte de Glime l'ayant chargé de faire son portrait, il la représenta sous la figure d'une divinité païenne. Ce n'était plus une simple mortelle habitant la ville de Liége : c'était la déesse des bergers et des troupeaux, l'agreste Palès, debout, appuyée contre un piédestal, recevant les fruits et les hommages d'un groupe de campagnards. Le tableau eut un grand succès : une foule de curieux vinrent l'admirer (1). On demanda par suite à Gérard

(1) Le comte de Glime était grand commandeur de l'Ordre

d'autres toiles analogues. En 1663, sa prédilection pour les fables antiques devint une sorte de fièvre intellectuelle : si un amateur liégeois, Renier de Stephani, voulut avoir une page de sa main, figurant *Vénus et Adonis,* Lairesse traita beaucoup d'autres données mythologiques sans provocation extérieure : il peignit de la sorte une *Vénus au clair de lune,* un *Narcisse penché sur la fontaine;* bien mieux, il emprunta divers sujets aux *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il semblait vouloir mettre en scène l'une après l'autre, et, dans sa verve enthousiaste, il traita sans désemparer quatre motifs de ce genre, l'histoire d'Aglauros, de Mercure et d'Hersé en deux morceaux, Pyrame et Thisbée, Thérée et Philomèle (1).

On voit combien j'ai eu raison de dire que Lairesse était né académicien. L'allégorie et la mythologie, les deux formes les plus conventionnelles de la pensée, allumèrent ses premiers enthousiasmes. Les dieux de la fable ne le charmaient pas moins que les emblèmes; ces dieux, du reste, dans leur sens intime, sont des espèces d'allégories, puisque chacun d'eux représente une passion ou symbolise une force de la nature. Les *Métamorphoses* d'Ovide, que Lairesse eut un moment le projet de figurer tout entières, le ravissaient comme un groupe de légendes nationales. « Dans ma jeunesse, dit-il, je possédais parfaitement toutes les fables

teutonique : sa nièce, une belle créature, épousa le prince de Salm et mit au monde le favori de l'empereur Léopold Ier. Une réduction du tableau que nous venons de décrire, achetée à Lairesse par l'amateur Renier de Stephani, décore maintenant à Vienne, la galerie du prince de Lichtenstein.

(1) *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 246.

d'Ovide, de sorte qu'il suffisait que j'entendisse en nommer quelqu'une, pour m'en rappeler jusqu'à la moindre circonstance : mais jusqu'alors mon père ne m'avait pas encore parlé de l'explication de ces sujets et de l'utilité qu'on en peut retirer. Je ne parvins même à cette connaissance que longtemps après, lorsque, poussé par la curiosité, je m'appliquai moi-même à en chercher le sens, avec le secours de mon frère. » Voyez-vous ces deux enfants du nord, qui, sous une froide latitude, sous les brouillards et les nuages des Pays-Bas, à l'ombre des sapins ou derrière les vitres festonnées par l'âpre saison, rêvent de blanches déesses, de dieux corporels, de fables méridionales, comme s'ils étaient nés au pied du mont Hymette ou sur les bords de la mer Egée !

Cependant, à l'époque où vivait Lairesse et dans une principauté cléricale, il ne pouvait traiter uniquement des motifs païens, s'enfermer avec obstination dans des réminiscences grecques. Une dame pieuse lui ayant commandé deux tableaux d'autel pour l'église du couvent des Ursulines, il ne refusa point d'exécuter cette tâche : l'un des morceaux devait figurer la *Conversion*, l'autre le *Baptême de S. Augustin*. Comment a-t-il traité ces graves motifs ? On peut le savoir, car les deux toiles existent encore ; seulement il faut voyager de Caen à Mayence. Le premier tableau décore le musée de la ville normande. On y voit le docteur assis sous un arbre, la tête renversée en arrière, dans un sentiment d'extase, pour contempler un ange qui plane au-dessus de lui : le visage du confesseur a tout l'air d'un portrait, et son manteau est drapé avec une élégance profane. Un site cham-

pêtre et une ville occupent la gauche, entraînent la vue dans le lointain. Le second ouvrage, qui orne le musée de la ville rhénane, montre au spectateur le saint catéchumène vêtu de blanc, le front penché sur la cuve baptismale, tandis que S. Ambroise, en grand costume, le régénère au moyen de l'eau consacrée. Un assez grand nombre de fidèles entourent les deux personnages principaux. Cette composition juvénile, peinte avec facilité, avec assurance, a une tournure un peu théâtrale (1).

Si Gérard de Lairesse avait souffert, à Aix-la-Chapelle, de la malveillance des artistes indigènes, il paraît s'être également trouvé aux prises, dans sa ville natale, avec la plus odieuse, avec la plus atroce des passions humaines, ce renversement de la conscience et de l'intelligence qu'on nomme l'envie, décomposition morale qui fait haïr le vrai, le bien et le beau, adorer le mal, la sottise et l'erreur. On voit chez M. Brahy-Closon, à Liége, un tableau signé : *G. L.* 1663, dont le motif méritait d'occuper un talent plus mûr et une intelligence plus haute. Il a un charme légendaire et semble reproduire une vieille tradition grecque. Dans une enceinte de rochers, fermée par un mur, au fond d'une caverne à demi ténébreuse, l'Envie, assise sur le roc, couve ses haines infâmes et ses ignobles projets. Minerve, la déesse de l'intelligence, la patronne de tous les nobles efforts qui augmentent les ressources et la gloire de l'humanité,

(1) C'est Napoléon Ier qui a séparé, en 1804, ces deux toiles faites pour rester ensemble, qui a expédié l'une vers l'Allemagne, l'autre vers l'Atlantique.

a ouvert silencieusement la porte de l'enclos. Elle a le casque au front et tient à la main une épée nue : elle va frapper le monstre immortel, qui pourra souffrir de ses coups, mais survivra au châtiment, parce qu'il puise son principe d'existence, non dans une cause passagère, mais dans l'éternité de la bassesse humaine. Ce paysage nu, ces rocs désolés, cette arrivée clandestine de Pallas, la lutte prochaine et inutile de la déité bienfaisante contre sa pernicieuse antagoniste, ont un caractère lugubre et saisissant. La facture, par malheur, n'est pas au niveau du motif : elle dénote encore l'inexpérience de la jeunesse. On dirait moins un tableau achevé qu'une étude académique.

Si le rapide succès de Gérard offusquait ses émules, s'ils le chagrinaient par de sourdes manœuvres, ses imprudences allaient bientôt le bannir, laisser les jaloux maîtres du terrain, avec leur faible mérite et leur impudente présomption.

La nature avait traité peu favorablement Gérard de Lairesse quant aux avantages extérieurs. Un front saillant, des orbites pleins de chair et des sourcils mal dessinés, des pommettes s'égarant vers les oreilles et des lèvres épaisses, mais surtout un nez microscopique, où l'os manquait et dont l'extrémité semblait une petite masse informe ajoutée après coup, étonnaient les spectateurs, provoquaient même leur gaieté. Lairesse cependant aimait les femmes, recherchait leur entretien et leurs bonnes grâces : il tâchait de compenser par ses discours et ses prévenances le malheureux effet produit par sa figure. Mais l'ardeur de la passion prête un charme aux plus laids, trouble, anime et subjugue le sexe voué à la

défaite, qui ne triomphe qu'en succombant. « O femme, faiblesse est ton nom! » s'est écrié Shakespeare dans un jour d'amertume. Lairesse avait toutefois des yeux étincelants et une belle chevelure. Il n'en éprouvait pas moins de fréquentes disgrâces, comme bien on pense. Une grande dame polonaise étant arrivée à Liége, accompagnée d'une jeune personne extrêmement belle, l'artiste s'enflamma d'un subit amour, suivit l'enchanteresse, lui exprima son admiration, essaya de l'attendrir. Elle accueillit ces protestations brûlantes avec un sourire moqueur, et partit bientôt après, sans lui avoir accordé le moindre témoignage de sympathie.

Mais toutes les jolies filles n'étaient pas aussi récalcitrantes. Pendant que Lairesse travaillait, en 1664, aux tableaux représentant la *Conversion* et le *Baptême de S. Augustin*, deux sœurs, originaires de Maestricht, habitaient de l'autre côté de la rue, en face de sa chambre. L'une était assez piquante : l'autre avait l'énergie, la fierté, l'audace d'une amazone. Lairesse convoita la plus attrayante, fit son portrait sur un panneau, obtint vraisemblablement ses faveurs et lui signa une promesse de mariage. Ce billet dangereux mécontenta sa famille. Ses parents inquiets s'opposèrent à ce qu'il tînt parole. Pour l'en détourner tout à fait, on employa même l'éloquence et les beaux yeux d'une autre jeune fille, nommée Marie Salme, qui lui était alliée. Ses sourires et ses arguments le déterminèrent, et la jeune Limbourgeoise n'aurait eu qu'à se résigner au sort très-commun d'une maîtresse abandonnée, si sa vaillante sœur n'avait résolu de la venger. Elles accostèrent le peintre volage dans la rue, en plein

jour, vers une heure et demie, et la belle délaissée, lui présentant son autographe, lui demanda s'il voulait agir en homme d'honneur. Comme il répondait d'une manière évasive, la sœur belliqueuse se jeta sur lui par derrière et le frappa d'un couteau neuf à la gorge : elle faillit le tuer. L'entaille était profonde, et le sang coulait en abondance. La douleur qu'il ressentait et la vue du rouge liquide exaspérèrent le galant au nez camus ; il tira l'épée de salon qu'il portait, suivant l'usage de l'époque, et se mit en mesure de châtier l'audacieuse jouvencelle. Mais la Clorinde en jupons tira elle-même une épée qu'elle tenait cachée sous sa basquine et se défendit bravement. Toutefois, comme elle ne connaissait point le maniement des armes, elle eut bientôt le désavantage et fut contrainte de lâcher pied ; tandis qu'elle reculait, Gérard l'atteignit deux fois, l'une sous le sein, l'autre sur le pubis. Grièvement blessée, il fallut lui donner les premiers soins dans la boutique d'un apothicaire, le sieur Loyens, où elle faillit mourir. Lairesse, craignant d'être arrêté, s'enfuit chez les Dominicains, pour y jouir du droit d'asile. On pansa la plaie de son cou et on avertit sa famille.

Marie Salme, qui l'avait empêché de tenir sa promesse, vint lui donner des soins ; pendant qu'elle travaillait à sa guérison, il fut ému de reconnaissance et même chatouillé par un sentiment plus vif. Sa garde-malade lui parut assez avenante pour lui faire oublier sa dangereuse maîtresse et pour le consoler de sa mésaventure. La belle plaideuse s'était sans doute laissé échauffer à la flamme qu'elle voulait éteindre. Lairesse n'était pas beau, mais le désir, mais

la passion étincelaient dans ses yeux. Le couple agité prit la résolution de fuir clandestinement le pays de Liége.

Un soir donc, Gérard mit sur une charrette ce qu'il avait de plus précieux, et voilà les deux amants qui galopent sur la route de Maestricht. Une fois hors du domaine épiscopal, les évadés se marièrent sans grande cérémonie en passant à Navagne, poursuivirent leur chemin et ne s'arrêtèrent que dans la ville de Bois-le-Duc.

Les finances de Gérard étaient sans doute très-maigres, car il se trouva aussitôt dépourvu de numéraire. Il loua une petite chambre, où il s'installa en compagnie de ses rêves et de son amour. Humble était la retraite, mais l'espérance et toutes les fées de la jeunesse, mais les sourires, la fraîcheur et la gaieté de Marie Salme y versaient à flots la joie et la lumière. Il fallait sortir d'embarras néanmoins, se créer des ressources : Gérard peignit d'abord des paravents, des enseignes, tout ce qu'on lui demanda; ayant ensuite colorié un petit tableau, il le suspendit dans la rue, à la porte de la maison. Il en avait ainsi offert et vendu un ou deux, lorsque le hasard amena devant son domicile un marchand de tableaux qui habitait Amsterdam. Il demanda si la toile exposée était à vendre. On appela le maître nécessiteux, pour qu'il fît son prix : dans la situation où il se trouvait, ses prétentions furent des plus modestes. Le trafiquant hollandais, nommé Georges Uilenbourg, passant quelque temps après devant le domicile du fugitif, vit un autre tableau pendu à la même place, mais plus important que le premier; il l'acheta encore et donna

au peintre le conseil de venir demeurer dans la ville d'Amsterdam, où il occuperait son pinceau. Gérard de Lairesse accepta la proposition. Il n'eut pas besoin d'une voiture de déménagement pour transporter son mobilier.

Un matin donc, vers neuf heures, il se présenta chez le marchand de tableaux, où se trouvaient alors Van Pee et Grebber, modestes artistes qu'il occupait à copier des œuvres italiennes et qui avaient beaucoup loué les deux morceaux de Gérard. En voyant ses traits baroques, ils ne purent s'empêcher de sourire. Uilenbourg l'accueillit d'une manière affable et lui montrant, comme pour plaisanter, une toile neuve, lui demanda quand il voulait commencer.

— A l'instant même, répondit le visiteur ; quel motif voulez-vous que je traite?

— Peu importe, répliqua le négociant : traitez le sujet que vous voudrez.

Aussitôt on lui donna une palette, des pinceaux, une boîte de couleurs, et il commença. On eût dit une gageure improvisée.

Jusqu'alors il avait tenu caché sous sa tunique, avec une de ses mains, un objet mystérieux qui piquait fort la curiosité des assistants. Dès qu'il eut pris place, il le tira de l'ombre : c'était un violon. Pour se disposer au travail, il l'accorda, puis joua une mélodie avec tant d'habileté que Grebber, qui s'y connaissait, admira son talent. Le morceau achevé, il déposa son violon, prit le pinceau et se mit à esquisser rapidement une *Nativité du Christ*, où l'on voyait Marie dans une étable, adorant, avec S. Joseph, le Sauveur du monde. Ayant terminé l'ébauche, le peintre

liégeois reprit son violon, joua un nouvel air, puis quitta derechef l'instrument de musique pour le pinceau, et, avant midi, termina les têtes des trois personnages et celle du bœuf : elles étaient si bien exécutées que le marchand et les deux artistes, qui ne l'avaient pas un moment perdu de vue, louaient également son mérite et sa promptitude (1).

Un pareil début lui assurait les bonnes grâces du marchand. Lairesse travailla pour Uilenbourg pendant deux mois, fit durant ce court espace de temps plusieurs tableaux, que le négociant montrait aux amateurs avec force éloges. On vint alors demander à son pensionnaire d'autres peintures, en lui offrant des prix plus élevés, qu'il accepta. Il avait besoin de ressources moins limitées, car sa femme se trouvait dans une situation intéressante. Vers cette époque, elle mit au monde son premier-né (2).

Il ne serait pas possible, dit Houbraken, de décrire toutes les toiles qu'il a peintes, tous les plafonds, toutes les salles qu'il a décorés : il ne faudrait pas moins d'un volume, sans parler d'une foule de des-

(1) Cette anecdote contée par Houbraken (t. III, p. 109 et ss.) a un caractère si original qu'elle doit être vraie.

(2) C'est ce que prouve la note suivante, imprimée dans un livre de renseignements qui a pour titre : *Mariages de personnes célèbres à Amsterdam.*

« 27 novembre 1693. Abraham Lairesse d'Amsterdam, artiste-peintre, âgé de 27 ans, demeurant sur le côté sud-ouest de l'Agterburgwaal, assisté de sa mère Marie Salme, d'une part, et Jeanne de Bevere, d'Amsterdam, âgée de 24 ans, demeurant au Sents, assistée de sa mère, Pétronille Keetelaar, de l'autre part. » Puisque Abraham Lairesse était âgé de 27 ans en 1693, il avait vu le jour en 1666.

sins au crayon rouge et d'aquarelles, facilement traités, dont les plus beaux et même le plus grand nombre se trouvent rassemblés maintenant chez le sieur Jérôme Tonneman. Il faut y joindre une quantité d'eaux-fortes, réunies en un volume par N. Visschers, pour servir de modèles et d'instruction aux artistes, exécutées comme les dessins d'une manière élégante et facile.

« La postérité aura peine à croire que la vie d'un seul homme ait pu suffire à tant de travaux, surtout quand on considère que le mérite de ses ouvrages n'a pas souffert de leur nombre. Si extraordinaire était sa facilité qu'il paria de peindre en un jour, sur une assez grande toile, Apollon et les neuf Muses aux flancs du Parnasse, avec leurs attributs spéciaux, et il gagna la gageure. Il peignit même par-dessus le marché le portrait de Barthélemy Abba, qui vint dans l'après-midi regarder son travail, curieux de savoir s'il se tirait d'affaire. Il le plaça devant le dieu du jour, si ressemblant que tout le monde le reconnaissait (1). »

Avec une pareille agilité de main et un talent peu ordinaire, le peintre émigré passa vite de la gêne à l'aisance, de l'aisance à la fortune. Les commandes lui arrivaient de toutes parts. Dès l'année 1667, il acquit dans la ville d'Amsterdam le droit de bourgeoisie; l'année d'après, il loua sur le marché Saint-Antoine une maison élégante, dont la façade était ornée de co-

(1) *Le grand Théâtre des peintres néerlandais*, t. III, p. 111 et 112. Descamps fait ici un contre-sens inexplicable : « On ajoute même, dit-il, que l'Apollon était le portrait très-ressemblant d'un de ses amis. » Quelle manière absurde d'interpréter et de mutiler un texte!

lonnes. Là il se mit assidûment au travail et mena la vie d'un artiste à la mode, qui a terminé ses jours d'épreuve. La meilleure société le recherchait, et comme il jouait de la musique, rimait des vers, contait des histoires plaisantes, il se faisait partout bienvenir.

C'était à la fois un homme d'inspiration et de réflexion, de pratique et de théorie. La tendance générale des Français à réglementer les beaux-arts et la littérature, à les enfermer dans un système, pour prévenir leurs écarts et diriger leur force, on la retrouve tout entière en lui comme chez son compatriote Lambert Lombard. Les esprits de cette nature poursuivent un idéal de sagesse et de pondération, qui est l'antipode de la verve, de l'audace et de la puissance créatrice. Toujours contenus, ils ne tardent pas à tomber dans la manie didactique, à vouloir professer la morale. Loin de cacher ses prétentions dogmatiques, le peintre liégeois les affiche ouvertement. « C'est par une sage économie et une convenance bien entendue que l'on distingue les plus grands maîtres, dit-il ; et qu'est-ce qui peut être comparé à l'avantage d'instruire l'esprit et de corriger le cœur, en charmant les yeux par de belles œuvres d'art (1)? »

Heureusement la nature est plus puissante que les systèmes, et tous les sujets n'admettent pas les démonstrations morales et scientifiques. Lairesse lui-même était souvent obligé de travailler comme un peintre, sans autre préoccupation que l'effet et la beauté. Souvent encore il lui fallait abandonner les hauteurs de l'Olympe et descendre humblement vers

(1) *Le grand Livre des peintres*, t. Ier, p. 28[illegible].

les plages de la civilisation moderne. Son œuvre, dans les deux cas, était loin d'y perdre, soit comme intérêt, soit comme mérite d'exécution.

Le meilleur tableau de sa main que j'aie vu, orne à Dunkerque la petite collection de M. Coffyn, galant homme qui, par ses manières, ses sentiments et ses goûts, rappelle l'ancienne urbanité française. La toile figure la *Résurrection du Sauveur*, motif auquel ne pouvaient se cramponner, comme un lierre aux vieux murs, ni les fables mythologiques, ni les intentions didactiques. Les personnages sont beaucoup moins grands que nature, puisque la toile a environ 1 mètre 20 centimètres de haut sur 95 centimètres de large. Le Christ est d'une élégance rare : il monte légèrement vers le ciel, comme une vapeur qui se détache du sol humide; sa belle tête, d'un type expressif, regarde mélancoliquement ce bleu désert, où l'homme attristé place ses dernières espérances. Une volumineuse draperie, gonflée par le vent et disposée avec une habileté supérieure, flotte autour de lui comme une voile et semble l'emporter au séjour de l'éternel repos. Jamais on a mieux rendu le mouvement de l'ascension à travers l'espace. Les nuages qui s'écartent pour laisser passer le Rédempteur, complètent l'illusion.

La terreur des gardiens est admirablement exprimée aussi : les uns, frappés de consternation, prennent la fuite ; les autres sont tombés à la renverse, dans les postures les plus savantes et les plus difficiles. Lairesse a voulu étaler ses connaissances anatomiques; mais il l'a fait avec tact, dans une juste mesure, qui ne nuit pas à l'effet, en sorte que l'adresse de l'exécution

cache l'effort et le légitime. Des raccourcis périlleux sont habilement traités. Un des soldats, couché sur le sol où il s'est frappé la tête, pousse des cris violents : cet autre légionnaire, qui regarde avec une surprise bien naturelle l'échappé de la tombe, protége ses yeux avec sa main, pour ne pas être ébloui par la divine lumière, geste expressif que les peintres allemands de nos jours ont reproduit à satiété.

Claire et douce, agréable et fine, la couleur a une physionomie toute française, dans la gamme de Lebrun, mais avec des tons plus délicats. Le clair-obscur aussi mérite des éloges, car il est ménagé, distribué d'une façon très-habile, formant partout des contrastes d'ombre et de lumière. Enfin, chose rare dans l'école liégeoise, chose précieuse toujours, l'obscurité n'envahit pas les fonds : sur cette toile, comme sur les œuvres françaises, l'œil n'est dérouté nulle part.

Un autre spécimen heureux du talent de Gérard, quand il traitait de pieux motifs, orne la cathédrale de Liége. Cette énorme toile, qui a environ quatre mètres et demi de hauteur, sur 2 mètres 70 centimètres de largeur, figure l'*Assomption de la Vierge*. L'ordonnance diffère peu de celle que l'on trouve dans tous les tableaux où se déroule le même sujet. La mère glorieuse, échappée aux ténèbres du tombeau, monte vers le ciel, portée par les nuages et escortée par une troupe d'anges. C'est une jeune Française en robe blanche, qui appuie ses deux mains sur sa poitrine : elle est coiffée à la mode de nos jours, avec des nattes et un chignon. Les apôtres et un petit nombre de curieux entourent le sépulcre vide, et S. Jean l'É-

vangéliste, tenant de la main droite le linceul où dormait la bienheureuse, leur montre de la gauche les roses qu'elle y a laissées, trace unique, dernier vestige de sa résidence sur la terre. On ne pouvait mieux poétiser la mort. Tous les personnages sont bien étudiés, ont des attitudes diverses, des types naturels et accentués : de vives expressions animent leurs figures. Deux jolies têtes flattent spécialement les regards, celles d'un jeune homme et d'une jeune fille qui se tiennent l'un près de l'autre, parmi les spectateurs, et semblent moins occupés de la Vierge que d'eux-mêmes.

Dans l'état primitif de cette œuvre importante, la couleur devait en être forte et vive, mais elle a poussé au noir, comme par l'effet d'une malédiction attachée à l'école de Liége. Peut-être faut-il imputer cet assombrissement à un restaurateur maladroit, le peintre Brüls. Le tableau avait subi la lente action du temps et avait en outre supporté deux voyages : les Français victorieux, après avoir détruit la cathédrale de Saint-Lambert, qu'il pavoisait d'abord, l'avaient transporté à Paris; des bords de la Seine il était revenu à Liége. Alors fut chargé de le rajeunir l'infirmier des toiles malades, qui peut très-bien l'avoir habillé en deuil. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable que le clair-obscur est d'ailleurs habilement ménagé, que l'ombre et la lumière sont distribuées avec soin. Le tableau, en somme, fait honneur au peintre, et ne le cède sous aucun rapport aux bonnes toiles de l'école française. Une pareille œuvre ne peut être exécutée sans avoir eu pour préliminaires de

sérieuses études. Gérard l'avait peinte, du reste, dans une occasion solennelle.

C'était le seigneur de Liverloo, archidiacre de Saint-Lambert, qui la lui avait demandée pour la cathédrale. Elle arriva de Hollande en 1687, fut reçue avec pompe et avec orgueil par le prélat, qui voulut consulter l'opinion publique et, avant d'installer l'image à sa place définitive, l'exposa aux regards dans une salle de son hôtel. L'œuvre obtint des éloges unanimes. Lairesse eut la bonne chance d'être généreusement traité, en un pays où l'on ne prodiguait pas l'argent aux artistes : non-seulement on lui paya le prix convenu, cent souverains d'or, mais sa femme reçut un cadeau de sept cents écus, *pour les gants*, comme on disait alors. Quand il fut posé sur l'autel cependant, on l'admira moins que chez le dignitaire ecclésiastique : on ne lui trouva pas un caractère assez religieux. Il a pourtant ce caractère à un point que Gérard de Lairesse, l'adorateur des faux dieux, atteignit rarement; mais sa tiède et vague piété ne pouvait suffire dans la ville de Liége, qui, sous l'influence de ses évêques souverains, était devenue comme une cité monastique. On y voyait pyramider non-seulement les hautes toitures et les clochetons du palais épiscopal, non-seulement les trois tours de l'église métropolitaine, mais les dômes et les clochers de sept collégiales, de trente-deux églises paroissiales, de trente-sept églises conventuelles et de douze hôpitaux, ayant tous leur chapelle. Tant d'édifices religieux remplissaient l'air de carillons et de sonneries perpétuelles : et il n'a pas fallu moins que la révolution française pour étouffer leurs voix, pour donner à la ville un aspect plus laïque. On y prie beau-

coup moins qu'autrefois, on y chante moins de psaumes et de litanies; mais on y fabrique, on y commerce davantage, et l'on est plus heureux.

Si la population dévote, le nombreux clergé de Liége ne trouvaient pas édifiante l'*Assomption de la Vierge*, qu'auraient-ils dit en voyant les autres toiles où Lairesse a traité des scènes de la Bible et de l'Evangile? N'auraient-ils pas été scandalisés par son *Institution de l'Eucharistie*, que possède le Louvre (1)? On ne peut guère imaginer un manque plus absolu de pieuse inspiration. Le Sauveur du monde est un homme inepte et lourd, qui affecte le sérieux. S. Jean dort, comme d'habitude, sur l'épaule du Christ, non pas du sommeil léger où plane le vol capricieux des songes, mais du pesant sommeil qui engourdit l'âme d'un rustre accablé par la fatigue. Les autres personnages s'intéressent à peine au grand mystère accompli sous leurs yeux, et l'ordonnance bizarre, qui dissémine les groupes, détruit l'effet d'ensemble. Le fond a poussé au noir, comme pour attester la provenance liégeoise du tableau; les parties éclairées sont même d'une couleur terne. L'homme qui a peint cette image lisait plutôt le *Lutrin* que le Discours sur la montagne et les paraboles de l'Evangile.

Le musée de Toulouse renferme un autre morceau qui ne dénote pas plus de componction. Cette toile, d'une assez faible étendue, retrace le sombre dénoûment du Golgotha. Lairesse a changé en scène calme et bourgeoise ce dramatique épisode. Le Rédempteur, vu de profil, a les pieds cloués au-dessus d'une plan-

(1) 1 m. 06 c. de haut, sur 1 m. 10 c. de large.

chette qui porte son poids, comme si l'artiste avait voulu ménager ses chairs et diminuer sa souffrance : il ne semble donc point pendu à la croix, mais debout contre la croix. Son type est d'une élégance prosaïque. Marie joint tranquillement ses mains, comme une jeune nonne qui fait sa prière. Madeleine pleure et sanglote tout à son aise, pour soulager sa vulgaire douleur. L'attitude et la figure de S. Jean trahissent seules une profonde émotion. Il a tourné vers le Christ son simple et rude visage, et appuie sa main gauche sur sa poitrine avec un geste bien senti. Dans son aspect général, la couleur a une frappante similitude avec celle de Lebrun. Mais il semble que Lairesse avait emporté en Hollande les mauvaises traditions de l'école liégeoise et ses mauvais procédés de palette : car les ombres dures font de tout l'arrière-plan une masse noire, où se découpent les parties lumineuses. Ajoutons que les draperies lourdes et maladroites emmaillottent les personnages, au lieu d'accuser élégamment leurs formes.

Sur une autre page de la même collection, le sentiment dramatique fait compensation à la piété absente. Cette toile énorme (1) figure la *Conversion de S. Paul*. Dans le haut, le Christ apparaît au milieu des nuages, faisant de ses deux bras étendus un geste menaçant ; autour de lui plane un groupe d'anges, parmi lesquels deux esprits vengeurs sonnent de la trompette. A cette vue, à ce bruit formidable, S. Paul et sa monture sont frappés de terreur ; le quadrupède s'est abattu, le per-

(1) 4 m. et demi de haut, sur 2 m. 62 c. de large. Ces deux ableaux, envoyés de Paris en 1812, sont restés, en 1815, dans a ville des Jeux floraux.

sécuteur en est tombé ; il gît sur la terre, appuyé à la renverse contre le dos du cheval, brandissant son épée nue, qu'il lève vers le ciel, comme pour se défendre contre le juge souverain ; mais sa figure exprime le trouble et l'épouvante. Plus consternés encore sont les hommes de sa suite. L'un d'eux, jeune soldat aux cheveux noirs, au teint brun, au type original, s'est même évanoui, en sorte qu'un vétéran, sur la tête duquel se balance un panache rouge, lui donne des soins. Un légionnaire éperdu se bouche les oreilles; un autre baisse la tête avec effroi, en appuyant sur son casque sa main droite armée d'un glaive nu. En somme, l'effet dramatique, très-bien compris, très-bien calculé, est habilement rendu. Le dessin atteste de la science, une longue pratique et de l'énergie. Mais les défauts que nous avons signalés dans la page précédente, reparaissent, comme des taches morbides, sur la *Conversion de S. Paul*. Des ombres dures et opaques cernent les parties lumineuses : elles donnent au clair-obscur une force exagérée. Comme on regrette les savantes pénombres de Rubens et de Rembrandt, qui laissent tout apercevoir, tout distinguer, dans leurs ténèbres transparentes ! Les draperies ont encore une ampleur fâcheuse, sont disposées de la manière la plus gauche, forment des plis et des masses peu agréables. Si ce triste résultat est dû aux théories de l'auteur, je n'en félicite pas ses théories. Quant à la couleur, elle reproduit dans son aspect général les tons et la gamme de Lebrun.

La *Mort de Pyrrhus*, que possède le musée de Bruxelles, se rapproche par toute la facture de la scène imposante, où l'ennemi du Sauveur est métamor-

phosé en apôtre. Le même sentiment tragique anime la toile : l'action et la verve abondent partout. L'attitude de Pyrrhus, celles des trois meurtriers sont frappantes, pleines d'énergie et heureusement inventées. Si, par la couleur et le goût du dessin, Lairesse ne se rattachait en aucune manière à l'école flamande, il semblait avoir emprunté au grand maître d'Anvers quelque chose de son élan, de sa fougue dramatiques.

Mais toujours reparaît l'imitation de Lebrun, qui dominait, en somme, l'esprit et la manière du peintre liégeois, comme un puissant idéal. On la retrouve dans la *Mort de Germanicus*, tableau du musée de Cassel, œuvre coquette, bien agencée, d'une physionomie toute française. L'habile composition, l'élégante couleur de cette toile rappellent exactement l'artiste favori de Louis XIV.

En voyant à quel point Gérard s'était assimilé sa facture, on se demande s'il a pu étudier dans les Pays-Bas un assez grand nombre d'ouvrages portant son nom, pour analyser, imiter complétement son style et en faire des pastiches. Les productions de Lebrun, toujours occupé par le roi, ne sortaient guère de France. L'idée vient alors que Lairesse a dû s'échapper plusieurs fois d'Amsterdam, séjourner à diverses reprises sur les bords de la Seine, sans que les biographes en aient eu connaissance. Une imitation fidèle suppose un examen attentif, prolongé, souvent renouvelé. Quelques tableaux épars, vus accidentellement, ne permettent point d'obtenir ce résultat.

Gérard de Lairesse a été surnommé le *Poussin hollandais :* je n'ai guère rencontré de tableaux qui justifient cette qualification. La recherche méditative,

les savantes et ingénieuses combinaisons du maître des Andelys, n'étaient pas dans sa nature. Il exécutait avec une rapidité prodigieuse, comme le sait déjà le lecteur, et devait ordonnancer un motif avec la même promptitude. La seule œuvre due à son pinceau où j'ai constaté une imitation évidente du Poussin, orne le musée de Cassel. Une *Bacchanale* s'y démène (1). On danse, on chante, on boit : un satyre amoureux prend le sein d'une femme nue. Un petit enfant, nu aussi, les montre en riant et en criant. Bacchus debout et à moitié ivre occupe le devant de la scène : il paraît garder péniblement son équilibre. D'autres morceaux doivent expliquer le surnom donné à Gérard de Lairesse; mais je ne les ai pas vus ou ne les ai pas remarqués. En 1865 pourtant, j'ai eu l'occasion d'étudier, dans la galerie de Brunswick, sept pages de sa main; une seule toile m'inspira le désir de prendre une note; la voici : — *Achille découvert par Ulysse*. Tableau français d'inspiration et de facture. Pas de défauts marqués, pas de mérites saillants. Composition sage, exécution froide (2).

(1) N° 602. — (2) N° 638.

CHAPITRE XIV

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

Sobriété première de Lairesse. — Un jeune buveur, nommé Tromp, lui enseigne l'art de vider les pots. — Jours d'intempérance et de prodigalité. — Effets psychologiques des boissons fortes. — Réponse à Bryan Stanlay et Chrétien Kramm. — Les frères de Gérard viennent s'établir près de lui. — JEAN GLAUBER, son futur collaborateur, né à Utrecht. — Renseignements biographiques. — Son séjour en Italie, où il se prend à imiter Poussin et Claude Lorrain. — C'est un disciple de l'école française. — On l'appelle à Hambourg, puis à Copenhague. — Revenu sur les bords du Zuyderzée, il se lie intimement avec Lairesse. — Travaux qu'ils exécutent ensemble. — Nombreuses eaux-fortes de Gérard. — Il devient aveugle à quarante-neuf ans. — Ses conférences sur les beaux-arts devant un cercle d'hommes choisis. — Elles ont pour conséquence la publication des deux ouvrages : les *Principes du dessin*, le *Grand Livre des peintres*. — Analyse de ces volumes. — Leur succès européen. — Ils servent de manuel dans l'école de David. — Mort de Gérard. — Ses enfants et ses élèves. — Mort de Jean Glauber.

Pendant sa lutte contre la misère ou la gêne, et longtemps encore après, Gérard de Lairesse avait conservé les habitudes sobres qui aident au triomphe,

en économisant les ressources. Abry, son compagnon dans les jours d'épreuve, lui rend témoignage à cet égard. L'ayant fréquenté six ou sept ans, il déclare qu'il l'a vu mener la vie la plus paisible, ne buvant qu'un verre de bière commune à chaque repas. Mais quand la prospérité fit tomber autour de lui les obstacles, qui sont souvent pour l'homme des barrières morales, une mauvaise chance le lia intimement avec un jeune ami des festins nommé Tromp (1), qui l'invitait à des repas friands, où il lui prodiguait les bons vins. Lairesse prit ainsi peu à peu l'habitude de boire, et finit par expédier quatre bouteilles dans une seule séance. Et, comme il arrive d'ordinaire, il renouvela de plus en plus souvent ces exploits. Un jour même, son intempérance faillit lui coûter cher.

C'était en 1673, pendant l'invasion de la Hollande par les troupes françaises. Les soldats de Louis XIV avaient pénétré jusqu'à Utrecht et s'avançaient vers Amsterdam : la population d'alentour se réfugiait avec ses bestiaux dans cette grande ville : les fugitifs étaient si nombreux qu'ils encombraient les chemins et, à plus forte raison, l'intérieur de la métropole. Au milieu de cette confusion, Gérard avait été invité à dîner chez quelques amis, où l'on n'avait pas épargné la liqueur vermeille. Quand il quitta la maison hospitalière, il était si gai qu'il perdit tout sentiment de circonspection et, en manœuvrant au milieu de la foule, se mit à fredonner entre ses dents les couplets d'une chanson française : un passant remarqua cet idiome

(1) Abry l'appelle « M. Tromp le jeune ; » était ce le fils de l'amiral Tromp, amiral lui-même et plus célèbre que son père ?

étranger; Laìresse fut pris pour un espion, roué de coups, mené à l'hôtel de ville et emprisonné. Grande inquiétude dans sa famille; au bout de quelques jours, ne le voyant pas revenir, sa femme et ses enfants crurent qu'il s'était noyé dans le bassin du Burgwaal, où tombaient fréquemment des buveurs en goguette. On chercha, on s'informa sans pouvoir obtenir aucun renseignement. Et le deuil, comme une nuit lugubre, s'abattit sur la maison.

Lairesse cependant s'inquiétait et se dépitait dans son cachot souterrain. Au bout de quelques jours, à force de prières, il obtint qu'on le laissât examiner par la grille les personnes qui passaient dans la rue. Après avoir longtemps regardé en vain, il aperçut un bourgeois de sa connaissance : il l'appela, le pria d'aller avertir sa femme. Elle accourut, elle demanda l'élargissement de son mari. Ce n'était pas une affaire aussi simple qu'elle l'imaginait ; il fallut employer des protections. Lairesse ne sortit pas sans peine de l'asile peu récréatif, où il expiait son imprudence.

L'usage immodéré des boissons a un effet psychologique spécial, plus désastreux que toutes ses autres conséquences : c'est de détruire la volonté. Le proverbe populaire dit avec raison : *Serment d'ivrogne,* pour exprimer des résolutions qui demeurent sans effet. L'esprit terrible du vin s'empare de l'homme et le domine comme un esclave : il ne peut même plus, dans son asservissement, faire mouvoir ses membres à sa guise. Le désordre, l'imprévoyance, l'affaiblissement du caractère, suivent donc bientôt, avec une régularité funeste, les pas chancelants de l'ébriété. Cette conséquence fatale se produit pour Gérard de

Lairesse, comme pour tous les adorateurs de la vigne. Les dons que lui apportait la fortune s'évaporaient, pour ainsi dire, entre ses mains : la prodigalité vidait sa bourse au fur et à mesure que le travail et le talent y versaient du numéraire. — Il serait devenu riche et aurait fait par sa position le plus grand honneur au pays de Liége, s'il s'était conduit sagement, déclare un auteur qui l'avait fréquenté pendant de longues années (1).

Bryan Stanley et Chrétien Kramm se sont fort irrités contre moi, dans leurs dictionnaires, à propos des phrases de mon premier volume (1re édition), où je signale les mœurs vicieuses de Lairesse. Stanley s'écrie même qu'il me somme de fournir mes preuves. Les détails qu'on vient de lire sont déjà suffisants. Mais d'autres témoignages me disculpent de toute malveillance à l'égard d'un peintre mort depuis un siècle et demi. Dans quel but ternirais-je insidieusement sa mémoire? « Il eût été à désirer qu'il considérât mieux les *Emblèmes de la Pauvreté*, peints par lui-même, dit Houbraken, et eût réglé sa conduite sur les emblèmes de l'économie, ce qui aurait été pour lui d'une grande consolation et d'un grand secours, lorsqu'il devint aveugle en 1690 (2). » Campo Weyerman

(1) Louis Abry : *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 252.

(2) Je ne cite pas comme autorité l'ouvrage de Descamps, parce que c'est un livre de seconde main. Le biographe pourtant s'exprime avec une force qui achève de me justifier. « Quel dommage que tant de génie et de talent, dit-il, fussent obscurcis par la plus honteuse crapule! Il donna dans tous les excès ; il dépensait presque en entier chaque jour ce qu'il gagnait, quoique cela

s'exprime d'une manière analogue et raconte même une histoire si grossière qu'elle devient suspecte. Emmanuel de Witte et Gérard étaient, à l'entendre, des ennemis acharnés. Or, il advint qu'un soir Lairesse entra dans une tabagie, où se trouvait Emmanuel, et s'assit à la même table; puis, prenant dans sa poche un morceau de craie, dessina sur le bois une figure de géométrie, pour narguer son adversaire, qui affichait la prétention d'être un habile géomètre. De Witte répondit à cette provocation par une esquisse indécente, et y joignit des paroles qui transportèrent de fureur l'artiste liégeois. Ne pouvant plus se contenir, il se jeta sur le railleur et lui meurtrit le visage à coups de poing. Voilà le récit de Campo Weyerman. Cette anecdote, je l'avoue, me paraît apocryphe, et la source impure dont elle émane ne mérite pas la moindre confiance. Mais elle montre quel genre de souvenirs et de traditions avaient laissé en Hollande les années folles de Lairesse.

Malgré sa passion funeste pour les joies de la table, il devait mieux observer les lois de la bienséance. Il fréquentait, comme nous l'avons dit, la plus haute société. Les riches amateurs se disputaient ses ouvrages, les poëtes chantaient ses louanges. Guillaume III, roi de la Grande-Bretagne et stathouder de Hollande, l'honorait d'une faveur spéciale, et la reine Marie ne le traitait pas moins bien. Il orna de

fût souvent très-considérable. Ce fut la seule et malheureuse régularité qui resta dans sa conduite. » Plus loin, revenant au même sujet d'une manière incidente, il ajoute : « On a lieu de s'étonner que la dépravation des mœurs de Lairesse n'ait pas corrompu son goût. »

peintures leur château de Soestdyck, récemment construit dans la Gueldre. On lui paya régulièrement la plupart de ses travaux, mais les comptables du prince ajournèrent le règlement de quelques sommes, espérant bien les escamoter. Lasse n'attendre, la femme du peintre se place un jour sur le passage de Guillaume et s'approche de sa voiture. Le stathouder lui demande ce qu'elle désire.

« Mon mari ne peut obtenir le prix de quelques tableaux peints pour Votre Majesté.

— Qui êtes-vous ? Comment se nomme votre mari?

— Gérard de Lairesse.

— Eh quoi ! mon artiste n'est pas encore payé ?

— Non, Sire.

— Je vais donner des ordres pour qu'on le satisfasse. »

Des ordres furent donnés en effet. Quand Marie Salme se présenta chez le trésorier, le cauteleux personnage dégustait en compagnie une bouteille de vin. Mécontent d'être réduit à lâcher l'argent qu'il eût voulu garder, il offre de mauvaise grâce à la dame un verre du généreux liquide. Elle refuse. Alors, ne dominant plus sa mauvaise humeur, le caissier lui lance au visage le contenu du verre, en prend deux autres sur la table et lui arrose la poitrine. Je vous laisse à deviner la scène que produisit cette brutalité. Après bien des cris et des tergiversations, il fallut payer le mémoire ; le secrétaire des finances, pour calmer Marie Salme, ajouta une pièce d'or à la somme (1).

Parmi les travaux les plus importants de Lairesse,

(1) Abry : *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 253.

nous devons mentionner les peintures qu'il exécuta pour les Chambres du conseil, dans les cours de justice de la Hollande, de la Zélande et de la Frise occidentale (1), et les sujets en camaïeu dont il orna le palais électoral de Mannheim (2).

La prospérité de Gérard en Hollande attira près de lui ses deux jeunes frères. Tous deux avaient le caractère sauvage d'Ernest, leur frère aîné. Ils fuyaient le monde, travaillaient beaucoup, avaient reçu de la nature quelque talent. Le premier, qui vint rejoindre l'artiste émigré, se nommait Jean et était le plus jeune. Il imita bientôt son frère et mourut assez longtemps après lui, en 1724, dans la ville d'Amsterdam, où il était arrivé cinquante-huit ans auparavant. L'autre Lairesse, nommé Jacques, épousa, en 1667, à Liége, la fille de Jean Goswin, bâtonnier de la cathédrale; puis abandonna, en 1680, les bords de la Meuse. Il avait fait dans sa ville natale une *Sainte Agnès*, qui ornait

(1) Ces grandes séries de peintures ont été dessinées par Nicolas Verkolie, gravées par Pierre Tanje et Claude Duflos, sur des planches in-folio; le recueil parut à Amsterdam en 1737, chez Nicolas Verkolie, graveur et marchand d'estampes. Chrétien Kramm le juge ainsi : « On peut voir par ces copies burinées que Lairesse, en fait de compositions historiques, a atteint *dans notre école* le plus haut degré d'excellence. » Ainsi, de nos jours encore, Lairesse a des admirateurs enthousiastes sur les bords du Zuyderzée.

(2) Ces peintures aussi ont été gravées sur des planches in-folio, qui sont dues à cinq artistes différents : D. Rosetti, P. A. Passi, C. Fauci, F. Polanzani et G. D. Compiglia. Le recueil est d'une extrême rareté, parce qu'il ne fut pas mis dans le commerce, que l'électeur palatin en fit graver les planches et en donna seulement des exemplaires à quelques personnes.

l'autel de l'Ecole du dimanche et passait pour son meilleur ouvrage, un *Ange gardien* aux Jésuites et une vingtaine de portraits fort achevés. Il peignait avec une lenteur qui bannissait loin de sa maison le bien-être et la joie. Aussi mourut-il fort pauvre en 1709, suivant au monde inconnu sa femme, qui l'avait précédé d'un jour. Ils laissaient plusieurs enfants dénués de ressources, que l'on dut placer dans l'hospice des orphelins. Gérard, vieux, aveugle et secouru lui-même, ne pouvait leur donner asile.

Un collaborateur plus important pour lui que ses deux frères, quand la fortune le choyait encore, lui était venu d'Allemagne. Ce collaborateur, quoique de race germanique, prouve bien par la nature de ses ouvrages les tendances toutes françaises du peintre liégeois. Il se nommait Jean Glauber. Ses parents, domiciliés à Amsterdam, ayant entrepris en 1646 un voyage d'agrément, pour visiter leur pays natal, sa mère qui ne croyait point sa grossesse si avancée, le mit au monde dans la ville d'Utrecht. Cette délivrance inattendue arrêta subitement l'excursion commencée.

Jean Glauber manifesta dè bonne heure une vive passion pour l'art du coloris. Son père, qui le destinait à une autre profession, ne voulut jamais le laisser entrer chez un peintre. Mais les vocations énergiques surmontent tous les obstacles. Jean Glauber étudia en secret, mettant à profit les moindres occasions, et finit par se lier intimement avec des artistes désintéressés, qui lui donnèrent gratuitement des leçons. Devenu peu à peu assez habile pour avoir confiance en lui-même et braver la mauvaise humeur paternelle, il fit un

accord, de propre autorité, avec Nicolas Berghem, chez lequel il travailla neuf mois.

Mais son père lui tenait sans doute rigueur, car il fut obligé de chercher des ressources. Le marchand de tableaux Georges Uilenbourg, qui avait tiré du dénùment Gérard de Lairesse, fut aussi sa providence. Il faisait alors un commerce très-étendu, en vrai connaisseur, ayant quitté le pinceau pour le négoce. ne vendait généralement que des toiles italiennes; et il occupait plusieurs débutants à copier les originaux qu'il possédait. Glauber entra donc chez lui et fut employé, comme les autres, à reproduire les œuvres méridionales. Ces pages venues des pays que le soleil dore, lui inspirèrent le désir d'aller voir par ses propres yeux la Péninsule. En 1671, à l'âge de vingt-cinq ans, il put réaliser son projet : il ne partit pas seul, mais emmena son frère Gottlieb, qui avait dix ans de moins que lui, et un autre couple fraternel, les Van Doren.

Leur pérégrination fut longue au delà de tout ce qu'on aurait pu prévoir. Ils passèrent d'abord à Paris une année entière, pendant laquelle ils travaillèrent pour un Brabançon nommé Picart, peintre de fleurs et marchand de tableaux sur le Pont-Neuf. De là, ils se rendirent à Lyon, où ils furent employés pendant deux ans par Adrien van der Cabel, artiste hollandais établi sur les bords du Rhône, après avoir longtemps résidé sur les bords de la Seine. Enfin, ils purent s'acheminer vers Rome : Glauber s'y fit recevoir membre de la société burlesque et licencieuse des artistes, le *Schilderbent*, dans laquelle on lui donna le surnom de *Polydor*. Karel Dujardin, avec lequel il

se lia intimement, ne voulut jamais y être affilié.

Sur le sol de la ville éternelle, Glauber retrouva toutes les influences qu'il avait subies chez Nicolas Berghem et chez Georges Uilenbourg. Karel Dujardin lui rappelait la manière de son premier maître. Tout un groupe d'artistes, parmi lesquels brillaient au premier rang les frères Both, s'étaient proposé pour idéal de reproduire les splendeurs de la lumière italienne et les grandes lignes du paysage italien. Comme Francisque Millé, comme Moucheron, Glauber prêta foi et hommage à la nature méridionale, se fit l'adorateur du soleil, copia les sites de la campagne romaine et les orna de monuments antiques. Bref, ce Germain né en Hollande, élevé dans la capitale des Provinces-Unies, adopta le système et la manière des artistes français, qui ont attaché leur gloire comme une voie lactée au ciel diaphane de l'Italie.

Après avoir habité deux ans la ville aux sept collines, Jean Glauber, toujours accompagné de son frère Gottlieb, transporta son domicile à Padoue, et s'y évertua une année entière. Ce fut ensuite la reine des lagunes qui l'attira comme une cité magique. Là encore, pendant deux ans, il travailla sans relâche, peignant, d'après nature ou d'après de beaux modèles, ces œuvres supérieures qui forment pour les générations nouvelles comme une seconde nature. De Venise, il fut appelé à Hambourg, selon toute vraisemblance : car il s'y rendit en droite ligne et y fut occupé jusqu'en 1684, sauf pendant un intervalle de six mois, qu'il alla passer à Copenhague, ayant été mandé par le sieur Goldenleuw, vice-roi de Norwége.

Il était enfin arrivé au terme de sa vie nomade.

Rentré dans la capitale de la Hollande, il se lia si intimement avec Gérard de Lairesse, qu'il s'établit dans sa maison : Glauber peignait les fonds dans les œuvres de son associé, Lairesse mettait des figures dans les paysages de Glauber. Le Louvre possède une grande toile due à cette collaboration; elle est signée : *J. Glauber* 1686, et représente un site pastoral, où alternent les arbres de haute tige et les rochers, où une bergère couchée près d'un jeune homme l'écoute jouer du chalumeau. Une femme qui passait, portant un fardeau sur la tête, a suspendu sa marche pour prêter l'oreille aux notes mélodieuses. A gauche, par delà une petite rivière qui baigne le premier plan, un pâtre, assis sous de grands arbres, surveille son troupeau. Dans le lointain, on aperçoit des bergers qui dansent. Une chaude lumière enveloppe tous les objets. Cette physionomie bucolique distingue, en général, les œuvres de Glauber : ce sont des idylles peintes, dans lesquelles des gens heureux vivent sans effort et jouissent d'une opulente nature. Ses campagnes retracent tantôt les environs de Rome, tantôt les sites des Apennins. Les feuillages de ses arbres indiquent nettement la différence des espèces. Son pinceau unit l'apparence de la facilité à une exécution très-soigneuse.

Gérard de Lairesse et Glauber unirent leurs talents pour décorer, dans le château de Soestdyk, l'appartement de Guillaume III et celui de la reine Marie. Un habitant d'Amsterdam, Jacques de Flines, les employa tous deux à orner son hôtel, et même la brasserie de la *Meule de foin*, sur l'Arrière-canal (*Agterburgwaal*), fut pavoisée de grandes scènes bucoliques dues à leur

collaboration. La peinture, en Hollande, ayant des racines populaires, descendait vers le peuple. Divers particuliers à Rotterdam, les sieurs Meyers, Verburg et Paats notamment, les chargèrent d'égayer leurs habitations, en déployant sur les murs de riantes idylles. Et sous le ciel nébuleux des Provinces-Unies, dans le demi-jour des appartements hollandais, les convives joyeux laissaient leur imagination folâtrer sous les pins parasols et les caroubiers d'Italie.

Gérard de Lairesse et Glauber exécutaient d'ailleurs ensemble des tableaux de chevalet. Et comme ils étaient musiciens tous les deux, ils s'accompagnaient sur le violon et sur la flûte.

Nous avons vu que Lairesse, dès ses débuts, s'était préoccupé de l'envie. Quand le succès l'entoura de son prestige, l'ambition des incapables multiplia autour de lui les propos venimeux et les démarches hostiles. Entre un envieux et un assassin, il n'y a que la différence de l'intention au fait. L'artiste émigré apercevait le poignard que les lâches brandissaient dans l'ombre, ayant le désir, mais non le courage de le frapper. Son *Grand Livre des peintres* les dénonce en plusieurs endroits : il les accuse spécialement de l'avoir empêché d'atteindre une plus haute forme et arrêté dans sa carrière. « Je me regardai d'abord comme heureux d'avoir obtenu des éloges par mes ouvrages en petit ; mais bientôt je ne me contentai plus de cette manière, et je n'eus plus d'autre désir que de peindre en grand, et d'égaler les productions des meilleurs maîtres de mon temps, ou du moins d'en approcher le plus qu'il me serait possible. Je pensai donc que le meilleur moyen d'y parvenir était de

peindre en grand d'une manière vigoureuse et hardie, c'est-à-dire d'imiter la nature le plus exactement que je pourrais ; mais l'envie et la haine, qui ne se plaisent que dans le chagrin d'autrui, m'ont empêché d'exécuter ce louable projet. » (T. I[er], p. 241.) La préface même contient un gémissement et un défi. Un aveugle écrire sur la peinture ! Il devine bien qu'on ne lui épargnera pas les sarcasmes. Après avoir justifié son dessein par toutes sortes de raisons, il ajoute fièrement : « L'envie seule pourra donc y trouver à redire ; mais elle s'est tellement fait connaître depuis longtemps, que je ne crains plus ses attaques. Je me flatte même que ses traits les plus vifs s'émoussent contre le bouclier que je leur oppose, je veux dire mon insensibilité ! » Vaine protestation de l'homme qui souffre, qui met la main sur sa plaie et prétend ne pas souffrir !

Avant de confier au papier ses ressentiments et son chagrin, Gérard les avait exprimés dans un tableau que possède le musée de Liége. Il a pour sujet : *Le Tribunal de la Sottise ou la Calomnie d'Apelle.* Ce n'est pas du favori d'Alexandre le Grand qu'il s'agit ici, mais d'un artiste de la décadence, qui vivait en Egypte, à la cour de Ptolémée Philopator. Un autre coloriste, nommé Antiphile, ne pouvant éclipser son talent, résolut de détruire sa personne. Une conspiration ayant eu lieu, il dénonça faussement son rival comme étant un des complices. Mais un des vrais coupables, touché du péril que courait le peintre innocent, déclara qu'il n'avait pris aucune part à la conjuration. Ptolémée fit cadeau de cent talents au maître calomnié, ce qui était assurément une compensation agréable ;

mais, à cette libéralité, il en ajouta une autre plus précieuse : il lui livra comme esclave son indigne antagoniste, de sorte que l'envié put se donner la satisfaction de rosser tous les jours le lâche envieux. *O utinam!...*

Cette anecdote racontée par Lucien, dans son traité *Sur les Délateurs,* a frappé l'imagination de plusieurs artistes. Dürer l'a peinte à fresque dans une salle de l'hôtel de ville, à Nuremberg; Raphaël l'a esquissée dans un dessin à la plume, lavé au bistre, que possède le Louvre, et le Francia en a fait un tableau qui orne la galerie de Florence.

L'œuvre de Lairesse, par son habile composition, excite le plus vif intérêt. L'allégorie, c'était là son domaine, son genre de prédilection. Gros, gras et bête, le prince des sots, arbitre du monde, trône, avec ses oreilles d'âne et sa panse volumineuse, sur un siége élevé, d'où il domine toute la scène. On voit à son attitude prétentieuse, à sa mine rébarbative, l'importance imaginaire qu'il s'attribue. Près de lui fonctionnent deux conseillers bien dignes du personnage : l'Ignorance, les yeux couverts d'un épais bandeau, tenant à la main une marotte et s'appuyant d'un bras sur le dossier du trône, inspire les décisions de l'inepte juge ; de l'autre côté, le Soupçon, au teint livide, est assis sur l'estrade; il tient un miroir convexe, dont la surface dénature tout ce qu'elle réfléchit. Voilà le tribunal ; voici les accusateurs.

La Délation, jeune virago presque nue, les seins pendants, les yeux hagards, ouvrant une bouche démesurée, braille ses impudentes calomnies; elle traîne par les cheveux un jeune homme coupable

d'avoir du talent, qui s'est en vain cramponné à une colonne et lève vers le ciel sa main gauche, comme pour invoquer l'éternelle justice. Une odieuse figure, sinistre et blême, tire la Délation vers l'estrade, de peur qu'elle ne fléchisse et n'abandonne son projet infâme : c'est l'Envie, la plus ignoble des passions humaines, qui a pour devise, comme le Satan de Milton : *Mal, sois mon bien !* Une charmante blonde aux yeux bruns, dont le corps se termine en serpent, offre un bouquet au juge ignare et précède le couple acharné : c'est la Perfidie, préparant leur triomphe par ses impostures et ses manœuvres cauteleuses. Debout près de l'innocent martyrisé, la Haine le flagelle avec une poignée de serpents.

Mais les victoires du mal ne sont pas éternelles. Au-dessus des persécuteurs on voit apparaître les vengeurs. Le Temps frappe de sa faux le monument où la sottise rend ses oracles. Plus haut, dans le ciel, la Vérité plane, entourée de lumière, et trois génies, sonnant de la trompette, désignant de la main la déesse immortelle, proclament sa sentence définitive. Sur la gauche, le Repentir boiteux, couvert d'habits de deuil, s'enfuit en se tordant les mains.

On voit que Lairesse a voulu goûter dans sa plénitude la joie de combiner une allégorie. La facture soignée atteste, d'ailleurs, le plaisir qu'il éprouvait. Les types sont habilement choisis ; la perfide créature, qui présente des fleurs au roi Midas, est tout à fait séduisante. Le dessin vivifie les personnages emblématiques par son caractère savant et par de nombreux détails. La couleur fine et moelleuse charme la vue. Les gestes, les expressions, les attitudes sont très-

animés. La Délation vocifère ses mensonges avec un emportement admirable. Il ne manque à ce tableau que les ombres transparentes de l'école d'Anvers : les reliefs lumineux se découpent sur un fond dur et sombre (1).

Au travail du pinceau Lairesse joignait le travail de la pointe. Il s'y était exercé de lui-même, sans recevoir aucune leçon, et prit tant de goût à l'ouvrage qu'il y passait non-seulement des journées entières, la semaine et le dimanche, mais souvent encore une partie des nuits. Le nombre de ses eaux-fortes est donc très-considérable : Nagler en compte 87, et il paraît qu'il en existe davantage. Nicolas Visscher les a réunies en un volume in-folio et accompagnées de planches gravées par d'autres artistes d'après Lairesse : ce recueil ne contient pas moins de 140 estampes (2). Elles sont généralement d'une exécution molle et embrouillée, qui ne satisfait pas le critique moderne, habitué à une facture plus séduisante et plus nette, à un plus savant usage du clair-obscur. L'une de ces planches a un intérêt particulier : elle reproduit un tableau perdu de Bertholet Flemal et en donne une excellente idée. Le morceau a pour sujet la *Sainte Famille*. Le petit Jésus est couché à la renverse sur les

(1) On trouvera dans le tome III d'Houbraken (de la page 111 à la page 127), dans le volume d'Abry (pages 152 à 160), et dans le *Grand Livre des peintres*, de nombreux détails sur les œuvres de Lairesse, que nous ne pouvons reproduire ici.

(2) En voici le titre : *Gerh. de Lairesse, leodiensis pictoris, opus elegantissimum, Amstelodami ipsa manu tam æri incisum, quam inventum, et per Nicolaum Visscher, c. privilegio Ord. Gen. Belg. fœderati, editum.*

genoux de sa mère ; saint Jean lui a saisi la tête, qu'il tient penchée en arrière, pour la baiser ou folâtrer : Marie, craignant que son fils ne tombe, le retient par le bras droit. Le Christ enfant s'amuse de l'espièglerie. Saint Joseph, placé hors de l'enceinte, penche son buste sur un mur à hauteur d'appui, pour examiner ce badinage ; il a pris la croix de saint Jean, avec sa banderole traditionnelle, afin que le jeune Précurseur ait les mains libres. Derrière le charpentier de Bethléem, on découvre un ciel nuageux et quelques arbres. Il y a du charme et de la gaieté dans cette composition, qui est d'ailleurs originale : la bonne idée que le peintre avait conçue a été bien mise en scène, et le graveur, à son tour, l'a bien rendue. Le tableau devait être une des meilleures pages de Flemal.

Outre les gravures d'art, Lairesse exécutait à l'occasion des planches pour certains ouvrages scientifiques. En 1685 parut à Amsterdam l'anatomie de Godefroid Bidloo, avec cent cinq estampes dessinées d'après nature et tracées sur le cuivre par le maître liégeois (1).

Enigme de la destinée! sombres décrets du sort, qui préoccupaient tant les Grecs et leur ont inspiré de si funèbres légendes! Lairesse était dans toute la force de son talent, dans tout l'éclat de sa renommée : il ébauchait pour l'hôtel de ville d'Amsterdam un grand tableau, où figuraient de nombreux personnages. Tout à coup sa vue se troubla : il crut que la

(1) *Godefridi Bidloo, M. D. et Chirurg.* ANATOMIA CORPORIS HUMANI, *centum et quinque tabulis artificiosiss. per G. de Lairesse ad vivum delineatis etc.*; *Amstelodami*, 1685, *f°*.

lumière pâlissait en plein jour; puis le crépuscule arriva, suivi d'une ombre épaisse, l'ombre des nuits éternelles ! Le malheureux peintre était aveugle à quarante-neuf ans ! Il paraît que ses travaux assidus de graveur, souvent prolongés outre mesure après le coucher du soleil, avaient contribué pour une grande part au coup terrible qui venait de foudroyer son talent, de le paralyser comme une branche morte sur un arbre encore plein de vigueur.

Il supporta cette cruelle infortune avec plus de patience que n'auraient pu le faire beaucoup d'autres, avec un stoïcisme qui l'honore. Tous ceux qui l'ont fréquenté dans ses mauvais jours attestent qu'il montrait une grande résignation. La musique, cet art des cœurs souffrants et des peuples malheureux, l'aidait à supporter sa dure épreuve. Un air qu'il jouait sur la flûte ou sur le violon, lui rendait sa sérénité. Le génie bienveillant des mélodieux accords emportait au ciel sa douleur.

A cette première affliction ne tarda pas à s'en joindre une seconde. Lairesse avait compté sur son talent pour entretenir sa maison et vivre dans le bien-être : le lecteur sait déjà qu'il n'économisait pas. Avec l'ombre qui stérilisait sa main arriva la pauvreté. L'argent comptant disparut d'abord ; puis on quémanda les sommes qui restaient dues ; puis l'artiste vendit ses études, ébauches, dessins, et les objets d'art qu'il avait achetés, quand il pouvait les choisir. Il céda au marchand d'estampes et de livres Nicolas Visscher les planches qu'il avait gravées pour l'anatomie de Bidloo. Ensuite il lui fallut solliciter l'aide de la ville d'Amsterdam et les secours du gouvernement hollan-

dais (1). « Plusieurs fois, dit Houbraken, il a répété qu'il voyait plus clair depuis qu'il avait perdu la vue, c'est-à-dire qu'il aurait dû épargner ses gains pendant sa prospérité. » Amers et inutiles regrets, qui assombrissent fréquemment le soir de la vie, comme des nuages mêlant leur ombre importune aux ténèbres croissantes des heures suprêmes!

Au milieu de cette détresse, où aurait sombré le courage de tout autre, Lairesse gardait sa verve et son enthousiasme pour la peinture. Ce qu'il ne pouvait faire, il le rêvait. Ayant toujours aimé les systèmes, l'idée lui vint d'exposer devant un cercle d'auditeurs bienveillants la théorie des beaux-arts. Une vingtaine de personnes, quelquefois davantage, peintres, amateurs et graveurs, se réunissaient chez lui un jour par semaine, afin de l'entendre expliquer ses principes. La leçon terminée, elle n'était pas perdue pour les absents et pour le public étranger à la ville. Lairesse les écrivait. « Le lecteur demandera sans doute comment il s'y prenait, puisqu'il était aveugle? dit Houbraken. Voici le moyen qu'il employait : sur deux tableaux peints en noir, il écrivait, en tâtonnant, avec de la craie ; quand une des surfaces se trouvait remplie, le vieil artiste passait à l'autre. Un de ses fils copiait alors sur le papier les phrases qui occupaient la première, puis les effaçait pour que le champ fût libre et que Lairesse pût y continuer son travail, quand il avait rempli la seconde (2). » Un long séjour en Hollande avait si bien familiarisé le peintre liégeois avec la

(1) Abry : *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 257.
(2) *Le grand Théâtre des peintres néerlandais*, t. III, p. 129.

langue du pays, que la rédaction avait lieu en hollandais.

Ces conférences préservées du sort qui menace toute parole humaine, il était naturel de les publier. Gérard ayant d'abord exposé les règles du dessin, la théorie des lignes, des formes et de la perspective parut la première, en 1701, à Amsterdam (1). Mais son travail d'ensemble ne vit le jour qu'après sa mort : en voici le titre, que je traduis du hollandais : LE GRAND LIVRE DES PEINTRES, *où l'art de la peinture est enseigné à fond dans toutes ses parties, expliqué au moyen de raisonnements et de figures, avec des modèles empruntés aux meilleurs ouvrages des plus fameux peintres, et l'indication de leurs qualités et de leurs défauts ; par* GÉRARD DE LAIRESSE, *artiste-peintre.* A Amsterdam, chez David Mortier, libraire, MDCCXIV. Deux volumes in-4° (2).

Ce livre est très-important au point de vue historique, bien moins par les théories et les préceptes détaillés qui le remplissent, que par les dispositions d'esprit qu'il révèle. Il montre quelles opinions singulières ont pu s'accréditer en Hollande vers la fin du XVII[e] siècle. Comme l'enseignement de Bertholet Flemal et les conversations de Gérard avec son frère Ernest, ces deux volumes constatent que les peintres

(1) Un volume in-4°. Une seconde édition fut imprimée dans le même format en 1727. Deux éditions françaises parurent dans la même ville, en 1719 et 1729. Deux traductions allemandes furent publiées, l'une à Berlin en 1705, l'autre à Leipsick, en 1745.

(2) Une seconde édition, avec la biographie de l'auteur, parut à Harlem en 1740, chez Jean Marshoorn.

liégeois vivaient dans une atmosphère où circulaient uniquement des idées françaises. La pure doctrine classique était en honneur parmi eux, et ils devaient éprouver pour Boileau un sentiment de respectueuse admiration. L'analogie de race les y prédisposait, et la langue flamande, qu'ils ne connaissaient pas, creusait une profonde ligne de démarcation entre eux et les coloristes de l'ouest : leur idiome, c'était l'idiome de Paris, et comme la Meuse sort du territoire français pour sillonner les provinces wallonnes, le mode d'expression employé dans le pays de Liége apportait avec lui tout un courant d'idées gallicanes. Il s'en fallait bien que les artistes liégeois eussent les yeux tournés vers les ateliers de la Flandre. Lairesse ne cite presque jamais Rubens ; quand, par hasard, il le loue, cet éloge arrive d'une manière accidentelle et n'a aucune portée. Les frères Van Eyck, Jean van der Meere, Thierry Bouts, Memlinc et les autres poétiques rêveurs du xve siècle, il les ignore, il n'en a jamais entendu parler ; il ignore aussi les brillantes écoles de transition, qui, pendant le xvie siècle, préparèrent l'avénement de la grande école définitive. Et pourtant leurs suaves tableaux, leurs pages curieuses devaient alors se trouver partout, être bien plus abondants que de nos jours.

Dans cette proscription générale des maîtres flamands, un seul artiste trouvait grâce au bord de la Meuse : l'élégance, la force contenue, le goût délicat de Van Dyck lui avaient mérité la clémence des peintres liégeois. « Il est le premier, dit Lairesse, qui ait porté la peinture moderne à ce degré de perfection *qui lui a mérité le nom d'art*. Ce qui nous montre assez

combien il y a de différence entre un peintre attaché uniquement au goût moderne et à copier servilement la nature, avec tous ses défauts, et celui qui a étudié l'antique et cherche à donner à ses productions la beauté idéale, c'est-à-dire la plus grande grâce possible. » Van Dyck transformé en imitateur des anciens, l'idée est aussi nouvelle que fausse. Et cette déclaration étrange que la peinture, avant lui, ne méritait pas le nom d'art! On ne pouvait répudier d'une façon plus malheureuse tout le passé du génie flamand.

Aussi est-il curieux de voir quel dédain Lairesse affiche pour Jordaens et Rembrandt, Ostade et Molenaer, Brouwer et Teniers, qu'il range sur la même ligne, comme des artistes vulgaires, comme ayant montré tous « un goût bas et commun, chacun suivant les idées qu'il avait puisées dans la classe d'hommes qu'il fréquentait. » — « Leurs ouvrages, dit-il dans un autre endroit, sont néanmoins d'autant plus admirés par certains amateurs qu'ils ont défiguré davantage la nature; ce qui ne peut être attribué qu'à un goût corrompu et à une absolue ignorance des ouvrages des anciens. »

L'idéal du raisonneur liégeois, c'était évidemment l'école française. Il y a deux autels qu'il encense toujours, ceux de Lebrun et de Poussin. Son admiration oscille entre ces deux maîtres, qui sont pour lui les dieux de la peinture. A leurs noms il mêle accidentellement ceux de Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Annibal Carrache; mais ce n'est pas à leur génie que s'adresse son culte. Toutes ses règles, tous ses avis, toutes ses recommandations, il les tire des œuvres françaises. Et sa théorie a un caractère français tellement prononcé qu'il frappe d'étonnement.

Lairesse veut transformer en système philosophique l'enseignement des beaux-arts. Il devrait donc commencer par une définition du beau : si le beau a une nature fixe et bien déterminée, cette essence peut devenir une base et fournir des principes : possédant une prémisse, on en tire des conclusions. Dans l'hypothèse contraire, la science des formes, ne trouvant aucun point d'appui, s'effondre par anticipation. Ce qui est vague, fluide et mobile ne laisse aucune prise à la logique, à la raison, ne contient pas les éléments d'une doctrine. Et la doctrine faisant défaut, de quelle source dériver les leçons ? *Ablata causa, ablatur effectus.*

Un code sans lois, une théorie sans principes, voilà pourtant ce qu'essaye de faire le peintre d'Amsterdam. « On ne peut nier, dit-il, que la beauté consiste dans l'idée que notre esprit s'en forme ; de sorte qu'il est impossible, selon moi, d'en donner une définition exacte d'après un objet quelconque. Ce que nous pouvons en dire avec le plus de certitude, c'est qu'il y a autant d'espèces de beauté qu'il y a d'objets individuels dans lesquels nous en trouvons ; aussi sait-on que le proverbe dit, et avec raison : — Autant d'esprits, autant de beautés différentes. »

Qu'allez-vous donc enseigner, ô professeur inconséquent?

Gérard n'enseigne rien, par le fait. Il donne des conseils de prudence et indique des recettes ; il cherche à justifier l'art au moyen de l'utilité, il l'enferme dans le cercle d'une imitation éternelle. « C'est par une sage économie et une convenance bien entendue que l'on distingue les plus grands maîtres ; et qu'est-ce qui peut être comparé à l'avantage d'instruire

l'esprit et de corriger le cœur en charmant les yeux par de belles œuvres d'art? » — « On comprendra aisément par ce que je viens de dire que c'est la raison, l'esprit, le jugement, qui ont présidé à la peinture des anciens et qui l'ont portée à un si haut degré de perfection; tandis que, chez les modernes, l'ignorance, la paresse et un stupide entêtement rendent l'art méprisable et le tiennent dans l'état languissant où nous le voyons aujourd'hui. Ce serait même en vain qu'on voudrait chercher à donner à la peinture son ancien lustre; car lorsque les abus se sont enracinés jusqu'à un certain point, il est fort difficile de les extirper. Aussi les artistes de nos jours osent-ils soutenir que l'art est porté assez loin, lorsqu'on sait imiter, avec un pinceau excellent et des formes léchées, la nature telle qu'elle se présente à nos yeux, sans la corriger ou l'embellir; tandis que les anciens ont cherché à donner à leurs figures la plus grande beauté idéale possible. »

C'est toujours, comme on voit, la même litanie académique. La sagesse, la modération, l'utilité, la peinture transformée en moyen d'instruction et de moralisation, la haine de la nature, l'adoration des anciens mal compris, leur manière déclarée l'idéal du beau, lequel ne peut avoir d'idéal, si on nie qu'il admette une définition absolue, voilà le bagage monotone que nous connaissons, qui traîne partout dans les classes, qui ne tend à rien moins qu'à l'anéantissement des écoles nationales. Pour l'inspiration, la hautaine et capricieuse déesse, pour le charme, l'énergie, la grâce, l'intime accord de l'œuvre, de l'artiste et du spectateur, la magie de la vérité, l'attrait des souvenirs personnels

et des réminiscences populaires, tout ce qui constitue la vie et les séductions de la vie, les docteurs de la mort n'en soufflent mot. Ce qu'ils cherchent, ce qu'ils veulent, c'est un manuel uniforme, avec des prescriptions invariables, un livre sommaire que l'on pourrait intituler: *L'art de faire des peintres médiocres et de confectionner des tableaux.* Quand on ne peut ni voler ni courir, on marche ou on rampe. Lorsqu'on ne peut s'élever aux idées générales, aux grandes notions qui dominent un sujet, pénètrent dans la nature des choses, on met à la place de mesquines observations, de frivoles hypothèses. On aligne gravement d'inutiles recettes. Gérard et tous ses analogues se morfondent à combiner ces chinoiseries. Un seul passage extrait de son livre suffira pour le prouver.

« Il est séant, dit-il, à une femme mariée, tant jeune qu'âgée, d'avoir la tête couverte d'un linge, tandis que les jeunes filles doivent laisser flotter librement leurs cheveux ou les attacher simplement sur la tête par un ruban ou un réseau.

« Il convient qu'un jeune homme ait la tête découverte, les cheveux attachés par derrière avec un ruban. Mais les vieillards doivent se couvrir la tête soit avec un bonnet, soit avec une espèce de turban de toile ou de soie.

« Il ne faut pas qu'on voie les cheveux des vieilles femmes, dont la tête doit être enveloppée de linges, ou couverte d'un pan de leur mante.

« Les jeunes filles de six à douze ans ne connaissent point encore, à cet âge naïf, la pudeur et la honte; de sorte qu'on peut les représenter vêtues légèrement, la poitrine sans seins, et souvent les bras nus, ainsi

que les jambes, en leur donnant quelquefois de simples sandales » (1).

Ainsi du reste. On veut traiter n'importe quel sujet, représenter n'importe quel personnage : on ouvre son manuel, on lit la recette et l'on fabrique l'image demandée. Ce qu'il y a de merveilleux, c'est que de pareilles fadaises aient pu être débitées, à la fin du XVIIe siècle, dans la patrie de Rembrandt, Albert Cuyp, François Hals, Wynants, Ruisdael, Jean Steen et Hobbéma, devant un cercle d'hommes choisis! La pure doctrine académique sur les bords du Zuyderzée, parmi les marchandes de harengs saurs, de fromages et de scholls, peut-on rien imaginer de plus divertissant ? Et les deux volumes de Lairesse n'obtinrent pas seulement un succès triomphal chez les buveurs de bière et les mangeurs de concombres au vinaigre ; ils furent accueillis, étudiés dans toute l'Europe avec une respectueuse admiration. Publiés d'abord à Amsterdam, en 1714, par David Mortier, puis en 1740, à Harlem, par Jean Marshoorn, ils changèrent d'idiome pour conquérir des lecteurs : une édition allemande parut à Nuremberg en 1728, une version anglaise à Londres en 1738 et 1784, une traduction française à Paris en 1787. O gloire, ô vieille prostituée!

La dernière date que nous venons d'écrire est très-importante. Elle associe l'ouvrage de Lairesse au mouvement de l'art français dans la période finale du XVIIIe siècle. Alors commençait une réaction violente contre le style Pompadour, contre Boucher, Fragonard, Watteau, Pater, Lancret, Baudouin, Lépicié,

(1) Tome Ier, p. 314.

contre la peinture élégante et voluptueuse des boudoirs, contre Greuze même, Chardin et Roland de la Porte. On demandait impérieusement de plus nobles sujets. La froide école de David montait à l'horizon, comme une lune d'hiver. On crut voir dans les théories de Lairesse un code tout rédigé de la transformation qui s'opérait. Lebrun, auteur de la *Galerie des peintres flamands*, conseilla au traducteur Jansen de les mettre en français, et les deux volumes parurent, accompagnés d'estampes comme le texte original. Dans son allocution au public, l'interprète exalte le doctrinaire d'Amsterdam, cela va sans dire, et cite une phrase de Gessner, qui l'a surnommé le *bienfaiteur des arts*. Loué, recommandé de la sorte, on ne peut nier que le *Grand Livre des peintres* n'ait eu, pendant tout l'Empire, une assez vive influence sur l'école pseudo-hellénique. Les sectaires officiels ouvraient ces deux volumes comme une sorte de Bible. Pour vulgariser entièrement le système de Lairesse, Jansen avait mis en tête de l'ouvrage son traité sur les principes du dessin (1).

Il relève, dans sa préface, une plaisante assertion du biographe Descamps. « On ne peut rien ajouter, dit le scribe étourdi, aux éloges que Lairesse a donnés aux productions de Glauber. » Or Gérard ne mentionne même pas son collaborateur dans ses deux volumes ! Bien loin de le prôner, il feint de ne pas le connaître. « Il est sans doute plus surprenant encore, ajoute Jansen, que Lairesse ait gardé ce profond silence sur un ami qui logeait chez lui, qui présidait avec lui aux

(1) *Grondlegginge der Tekenkonst.*

conférences académiques qui se tenaient dans sa maison, et dont il avait longtemps animé les charmants paysages par ses élégantes figures. » Cette omission dut avoir pour cause, si je ne me trompe, un sentiment de rivalité peu honorable. L'auteur, probablement, ne voulait pas accroître la renommée de son collaborateur et ami. La plus ombrageuse, la plus inflexible des passions humaines, la vanité, a d'odieux mystères.

Quand on put constater cette injustice, Lairesse n'existait plus. Son ouvrage ne fut publié que trois ans après sa mort. Le 23 juillet 1711, il arriva en tâtonnant à son dernier gîte : il était aveugle depuis vingt et un ans. La société des peintres le conduisit au cimetière des Remparts, et la misère, où il végétait avec sa femme, devint plus sinistre pour sa veuve. Il laissait trois fils, dont la jeunesse ne paraît pas lui avoir été d'un grand secours. L'un d'eux nommé André, n'ayant aucune tendresse pour les beaux-arts, se mit, en France, au service d'un négociant, après la mort duquel il alla s'établir dans les Indes. Les deux autres, Abraham et Jean, pratiquèrent la peinture sans obtenir la moindre couronne : Abraham épousa, le 27 novembre 1693, Jeanne de Bevere, qui était âgée de vingt-quatre ans et habitait comme lui la ville d'Amsterdam. Leur cousin Gérard de Lairesse le jeune, fils aîné de leur oncle Jacques, montra, suivant Houbraken, un talent réel et soutint l'honneur de la famille (1).

(1) *Le grand Théâtre des peintres néerlandais*, t. III, p. 133. — Gérard Hoet : *Remarques sur le nouveau Théâtre des peintres néer-*

Lairesse forma un assez grand nombre d'élèves, qui tentèrent pour leur compte l'orageuse mer de la célébrité. Quelques-uns sombrèrent pendant le voyage; d'autres arrivèrent au but, sur une plage hospitalière. Jean Mieris, frère de Guillaume, Jean Hoogzaat, Jacques van der Does, Bonaventure Overbeck, Hollandais; Ottmar Elliger, Philippe Tedeman, de Hambourg; Christophe Lubienetzki, Polonais, furent les principaux de la troupe.

Jean Glauber, cet *ami* que Lairesse avait implicitement renié dans son *Grand Livre des peintres*, comme l'abbé Daubignac avait omis de citer Corneille dans sa *Pratique du Théâtre*, quoique l'auteur de Polyeucte en eût débattu avec lui tous les principes, Jean Glauber survécut longtemps à son ingrat collaborateur. Il avait épousé la sœur du fameux architecte hollandais Steven Vennekool. Étant devenu vieux et voulant s'épargner les soins du ménage, il se mit en pension avec sa femme dans une maison de retraite (*Proveniershuis*), située à Schoonhoven, près d'Amsterdam. Il y cultivait un petit jardin, où il s'amusait à jouer de la flûte. La mort vint l'y endormir pour toujours en 1726. Il était âgé de quatre-vingts ans.

Un fait curieux, c'est l'insistance avec laquelle les Hollandais réclament Gérard de Lairesse comme une de leurs gloires nationales. Parce qu'il a passé la plus grande partie de sa vie au bord du Zuyderzée, ils le

landais, par Jean van Goel, 1751. Faute de s'être rappelé le passage d'Houbraken, le lexicographe Chrétien Kramm s'est livré à toutes sortes d'hypothèses pour deviner la filiation de Gérard de Lairesse le jeune.

proclament un des leurs. On les fâche même tout rouge, si on les contrarie sur ce point douteux. Puisqu'on l'avait surnommé le *Poussin hollandais*, ils ont le droit, pensent-ils, d'arborer son écusson dans leur salle d'honneur. Vouloir s'approprier un talent par estime pour le mérite, c'est un noble effort qu'on ne peut guère blâmer. L'exactitude historique cependant n'admet ni transaction ni complaisance. Lairesse, quoi qu'on puisse dire, ne doit pas plus être classé parmi les maîtres hollandais que parmi les artistes flamands : c'est un peintre franco-italien, par ses idées systématiques, par ses tendances et par sa facture.

CHAPITRE XV

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

WALTHER DAMRI. — Artistes du même nom, qui l'avaient précédé. — Il naît à Liége et apprend la peinture chez Jean Taulier. — Son départ pour l'Italie. — Voulant revenir par mer dans les Pays-Bas, il tombe entre les mains des pirates d'Alger, avec deux Carmes français. — Les révérends pères organisent leur évasion et la sienne. — Il orne, à Paris, le dôme de l'église des Carmes, dans la rue de Vaugirard. — Description de ces fresques, qui existent encore. — Retour de Damri sur les bords de la Meuse. — Les Carmes de Liége lui demandent des travaux. — Tous les membres du clergé suivent leur exemple. — Quelques amateurs montrent le même empressement. — Tâches ennuyeuses qu'on lui impose. — JACQUES DAMRI, son frère. — AIMOND PLUMIER, disciple d'Englebert Fisen. — Il travaille à Paris, chez Largillière. — Son voyage et sa résidence en Italie. — Succès qu'il obtient à son retour. — Grands tableaux de sa main dans les églises de Liége. — Catastrophes successives, qui ont dépouillé la ville épiscopale de ses œuvres d'art.

Nous avons voulu suivre, dans son développement historique, la filiation qui rattache à Douffet les artistes liégeois les plus importants, et nous avons

négligé au passage, pour ne pas rompre cet enchaînement chronologique, des peintres secondaires, quoique dignes d'intérêt. Il nous faut maintenant rallier ces embarcations éparses, dont nous apercevions au loin les voiles, tandis que nous voguions avec la flottille des principaux bâtiments. Et d'abord, nous allons accoster la petite felouque de Walter Damri.

Bien que ce maître soit peu connu en France, son œuvre principale décore un monument de Paris, la coupole de l'église des Carmes, près du Luxembourg. Il appartenait à une famille d'artistes. Nous avons vu qu'un Simon Damri avait donné sa sœur en mariage au coloriste bruxellois Jean Taulier, dont il était le disciple. Ce premier Simon eut un fils qui étudia comme lui la peinture et portait le même prénom. Il fut à son tour élève de Jean Taulier, devenu son oncle par alliance. Tous les débutants, auxquels le vieux Brabançon apprenait son art et communiquait son enthousiasme pour les maîtres italiens, prenaient en quittant son atelier la route de l'Italie. Son neveu fut impatient, comme les autres, de voir la chapelle Sixtine et les Loges de Raphaël; mais son ardeur trop grande le fit partir avant l'âge. Ce fut à Rome même qu'il acheva son éducation. Il se forma peu à peu une agréable manière, obtint quelques succès et pensa que l'heure était venue de retourner dans son pays. Mais il ne devait jamais le revoir. S'étant arrêté à Milan pour y faire quelque travail, il se lia intimement avec un maître de la ville, homme affable auquel son talent avait conquis l'estime publique. Ce peintre avait une fille dont la beauté

charma le voyageur : il l'épousa et en eut un fils. L'amour est le vrai lotos qui fait oublier la patrie. Le jeune artiste demeura sur le sol où il avait goûté au fruit magique, et historia des toiles près de la femme qu'il adorait. Plusieurs tableaux de sa main arrivèrent au pays de Liége : un amateur indigène, le seigneur Guillaume de Fayn, en rapporta un certain nombre du Milanais. Ces ouvrages ont depuis longtemps disparu sans laisser aucun souvenir. Le peintre lui-même fut enlevé par la peste en 1640, à la fleur de l'âge ; il n'avait que trente-six ans.

Walter Damri devait être son cousin. Son père, qui se nommait Jacques Damri, avait épousé Marie Parent, dont il eut trois fils, Walter, Laurent et Jacques. L'aîné vint au monde le 7 mars 1610, suivant le témoignage du chanoine Hamal, dans le faubourg et vis-à-vis du monastère de Saint-Léonard (1). Il montra, dès son enfance, un esprit calme et attentif, des goûts studieux ; ce qui engagea ses parents à le mettre au collége chez les Jésuites, où il fit ses humanités. Son maître de rhétorique le prit en affection et, d'après les figures qu'il ébauchait sur ses livres de classe, lui supposa un goût naturel pour la peinture ; mais il dissuada la famille de lui ouvrir cette carrière et dit naïvement que la profession ecclésiastique permettait seule d'être heureux. Walter pourtant ne se laissa point détourner de sa vocation : il entra comme élève chez un artiste vulgaire, nommé Antoine Durbuto, dont les médiocres images décoraient alors plusieurs églises de la ville.

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de la province de Liége.*

L'écolier n'eut pas à se féliciter de son maître : c'était un brutal personnage, qui se faisait un malin plaisir d'humilier le jeune homme instruit et distingué que le hasard avait mis sous sa domination; il l'employait à broyer ses couleurs, il lui imposait les tâches les plus serviles. Damri supportait patiemment la tyrannie de son patron et poursuivait le cours de ses études, avec l'obstination d'un véritable amour. Dès qu'il fut maître de son pinceau, il exécuta des portraits, pour s'affranchir sans doute, et coloria aussi des paysages; il se plaisait beaucoup à retracer les enfants nus. En 1636, ayant quitté les bords de la Meuse, il se rendit en Angleterre; il y gagna sa vie, pendant quelques années, à reproduire sur la toile d'aimable visages et des figures hétéroclites. De la Grande-Bretagne il passa en France, où il ne travailla que peu de temps. Le *Campo Santo*, les merveilles de Florence, le Vatican, l'église Saint-Pierre l'attiraient de loin comme une vision magique. Pourquoi résister? Pourquoi ne pas chercher un idéal d'emprunt, puisque ni lui ni ses compatriotes n'avaient de domaine spécial, un monde charmant et poétique où leur imagination pût régner en maîtresse absolue? Il franchit la Méditerranée, il courut dans la ville des papes et se mit à copier les statues antiques, à demander aux vieux peintres leurs secrets. Parmi les vivants, il choisit pour guide Pierre de Cortone, dont la grâce et la morbidesse le charmaient, dont il s'appropria le style dans une certaine mesure. Pendant plusieurs années, il suivit les pas de ce maître ingénieux, qui lui semblait porter au front un nimbe surnaturel. L'enthousiasme est une

lumière et une chaleur ; il éclaire et vivifie tout, il donne au talent l'inspiration, à la volonté la force et la constance.

Cependant l'heure vint où l'homme du Nord crut devoir retourner dans son pays ; Walter, avec plusieurs moines récollets, s'achemina donc vers la mer pour s'embarquer. L'Europe avait alors la honteuse patience de laisser les corsaires algériens sillonner les flots de la Méditerranée. Le vaisseau qui portait le peintre liégeois fut pris et emmené sur la côte d'Afrique. Mis au bagne, comme tous les autres chrétiens, le voyageur y serait peut-être mort, sans l'aide des révérends pères qui lui avaient jusque-là tenu compagnie. Deux d'entre eux préparèrent adroitement son évasion et la leur, et ce plan bien concerté eut la chance de réussir (1). Les fugitifs gagnèrent Toulon, où Damri séjourna quelque temps pour se remettre de ses fatigues et de sa détresse : enfin, il reprit sa marche vers le nord, traversa la Provence et le Dauphiné, arriva sur les bords de la Seine. Tiré de prison par des moines, Walter se lia dans la grande cité avec d'autres moines, les Carmes du faubourg Saint-Germain, qui le chargèrent de peindre entièrement le dôme de leur église, depuis la voûte jusqu'aux pendentifs. Ils lui donnaient ainsi une grande preuve de confiance. Cette coupole et cet ample travail, qui ont échappé aux violences iconoclastes de la Révolution française et au bombardement des Prussiens, attirent par intervalles quelque amateur

(1) Immerzeel, *Dictionnaire des Artistes néerlandais*, Abry, p. 228.

dans la rue de Vaugirard et frappent aussi de loin en loin l'attention d'un fidèle.

Le sujet traité par l'artiste, et heureusement choisi pour un dôme, est l'épisode biblique d'Elie emporté au ciel sur un char de feu et jetant son manteau, comme un signe de consécration, à son disciple Elisée, devenu le continuateur de son œuvre apostolique. Cette construction ascendante, couronnée d'une voûte circulaire, semble diposée tout exprès pour mettre en scène un pareil motif. Et le peintre belge a su tirer habilement parti de la forme architectonique. Dans la coupole, image du ciel, le prophète monte vers le séjour de la béatitude. Au-dessous de lui, dans les trumeaux de la rotonde, entre les fenêtres géminées, quatre statues peintes, représentant des saints vénérés par l'Ordre auquel ils ont appartenu, occupent des niches fictives : S. Ange, martyr; S. Albert, confesseur; S. Anastase, martyr; S. Cyrille, docteur. Ils sont comme les témoins du miraculeux événement qui s'accomplit. Les murs de la rotonde ayant pour appui un entablement circulaire, le peintre a figuré le long de la corniche une balustrade qu'elle semble supporter. Derrière la balustrade, dans la galerie imaginaire, sont groupés tous les disciples du prophète, au nombre d'une trentaine, et, parmi eux, Elisée, son successeur. Le maître vient de jeter à travers l'espace son manteau, blanc comme celui que portent les Carmes ; il flotte, il descend vers le jeune apôtre, qui étend les bras pour le saisir. Plus bas, au-dessous de l'architrave, sont figurés quatre sujets mystiques, empruntés à la vie de quatre personnages dont se glorifie l'ordre du Mont-Carmel : S. Simon Stock rece-

vant un scapulaire des mains de la Vierge; sainte Madeleine *dei Pazzi* recevant du Christ un manteau blanc, constellé de broderies en or; S. Jean de la Croix, prosterné devant une image que lui présente un ange et qui retrace la funèbre procession du Golgotha; sainte Thérèse enfin, dont un ange perce avec un dard de feu le cœur trop sensible. Voilà quelle est dans son ensemble la disposition générale.

La facture est curieuse à étudier. La tête énergique et inspirée du prophète ne mérite que des éloges. Mais son ascension miraculeuse a embarrassé l'imagination timide et peu robuste de Walter Damri. L'apôtre ne monte pas au ciel sur un char de feu, comme le raconte le texte biblique; pour représenter le véhicule céleste et embrasé, il aurait fallu un puissant effort d'invention, comme ceux des maîtres primitifs ou de la grande école florentine. Le peintre liégeois n'en était pas capable. Il a donc posé tout simplement le prophète sur une espèce de char antique, avec une plate-forme rudimentaire et un dossier très-élevé. A droite et à gauche, derrière les roues, ondulent des flammes, comme si le feu avait pris sous la voiture. Deux robustes chevaux y sont attelés au moyen de courroies et d'anneaux, frappent du pied les nuages et galopent à travers le ciel. Rien ne les distingue de nos terrestres quadrupèdes, si ce n'est le feu qu'ils rendent par les naseaux et par la bouche. Des anges étonnés forment, parmi les nuages, un cercle autour du bienheureux qui ne connaîtra pas la mort, et l'énergie de leurs attitudes, comme la vivacité de leurs gestes, constate leur surprise.

Juste au-dessus du chœur, dans la galerie feinte, le

nouvel interprète de Dieu étend les bras et se penche pour saisir le manteau de son maître. Il n'a pas d'autre préoccupation. Ses camarades, échelonnés autour de la rotonde, manifestent les sentiments les plus divers. L'artiste a su très-bien varier leurs attitudes, leurs gestes et leurs physionomies. Les poses tourmentées de quelques-uns ne paraissent pas hors de propos, tant la scène qui les émeut a un caractère insolite. Damri a pensé que, devant un miracle si peu ordinaire, nul spectateur ne devait rester calme et indifférent, que tous les témoins devaient manifester de vives sensations. La facture, chose singulière pour un peintre qui revenait d'Italie, a une rudesse primitive : les figures barbares de quelques disciples font songer aux ébauches de la sculpture romane : plusieurs types semblent même des essais enfantins. Mais toutes les têtes ont un grand caractère et comme une vitalité sauvage. On dirait des Teutons, des Goths et des Vandales contemplant un fait naturel. La touche et la couleur sont dures et frustes, imprégnées de barbarie comme le dessin.

Les scènes d'extase, qui ornent les pendentifs, ont le même aspect rude et singulier. Elles offrent un mélange frappant de vigueur et d'inexpérience, quoique le travail atteste plus de soin. On pense, en les voyant, aux époques lointaines où l'homme ébauchait des œuvres grossières, violentes et expressives. Tout cela pourtant dénote de sérieuses études, et nulle part la vue ne rencontre la fadeur de la banalité. Le jour qui descend de la rotonde, comme une mystérieuse lumière, augmente l'effet de ces énergiques peintures.

Elles ont été attribuées pendant longtemps, par tous

les écrivains, à Bertholet Flemal, quoique l'exécution n'ait pas la moindre analogie avec sa manière de peindre. Immerzeel avait déjà protesté contre cette erreur dans son *Dictionnaire des Artistes néerlandais*, publié en 1842, après sa mort. Le livre d'Abry, imprimé vingt-cinq ans plus tard, est venu confirmer son opinion. L'auteur déclare qu'il tenait ces renseignements de Jacques Damri, frère de Walter, et connaissait Walter lui-même (1).

Un fait significatif prouve encore sa paternité. En 1644, il abandonna la France pour retourner dans sa ville natale. Probablement il partait avec des lettres de recommandation que lui avaient données les Carmes de Paris. En effet, une des premières toiles qu'il peignit après son retour lui fut demandée pour le grand autel du monastère des Carmes-en-Ile. Et que représentait cette toile? Un motif qui venait de l'occuper, rue de Vaugirard : la mère du Sauveur donnant un scapulaire *brun* à S. Simon Stock (elle en donna un *blanc* à S. Norbert). Cette grande page (2) orna l'église des révérends pères jusqu'au moment de l'invasion française : elle fut alors transportée à Paris, d'où elle émigra sur les bords du Rhin, ayant été désignée, sous l'Empire, comme devant faire partie du *musée provincial* de Mayence. Là, toute trace de son origine étant perdue, on l'attribua d'abord à Annibal Carrache, puis à son frère Louis Carrache, ce qui montre ses affinités avec l'art méridional. Elle se trouve encore dans la même galerie, devenue depuis soixante ans une collection germanique.

(1) *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 228 et 234.
(2) Hauteur 2 m. 34 c.; largeur 1 m. 67.

La Vierge apparaît sur les nues, tenant dans ses bras l'espérance du monde, et remet à son adorateur le merveilleux scapulaire. La fille de David n'a pas le charme idéal que lui prête l'imagination des peintres italiens : ses traits sont d'une beauté mondaine et d'un type vulgaire, en harmonie avec les tendances de l'école liégeoise, qui très-souvent imite la France et l'Italie sans leur rien emprunter de leur distinction : une trivialité bourgeoise s'unit alors sur ses tableaux à une maladroite recherche du style et aux procédés académiques. A genoux devant la Mère divine, le moine porte la tunique brune, le manteau et capuchon blancs de son ordre. Sa figure a plus d'élégance, de caractère et d'expression que le visage de Marie. Un groupe d'anges escorte l'élue du Seigneur : l'un d'eux soutient l'extrémité du scapulaire ; un second, assez mal dessiné, porte une corbeille de fleurs ; d'autres flottent sur les nuages. C'est une œuvre d'une couleur claire et agréable, mais qui manque de vigueur dans la touche et le modelé. Conforme au gout du public liégeois, elle eut néanmoins un grand succès, quand elle fut installée sur le maître-autel des révérends pères, et les Carmes eux-mêmes, charmés de sa belle apparence, demandèrent à l'artiste un second tableau pour leur église. Damri exécuta une *Assomption de la Vierge*. Les commandes affluèrent alors dans son atelier. Toutes les congrégations religieuses et toutes les églises voulurent avoir des pages de sa main. Les chanoines réguliers de Tongres et les Prémontrés lui demandèrent des toiles importantes ; le clergé de Saint-Remy, de Saint-Léonard, des Carmélites, de Saint-Severin, de la chapelle Saint-Lau-

rent, les moines de Robermont employèrent à l'envi son pinceau. Quelques chanoines, des amateurs séculiers lui témoignèrent le même empressement : il traita pour certaines maisons particulières des sujets profanes, comme l'*Entrevue de la reine des Amazones avec Alexandre le Grand*, la scène heroïque de *Mucius Scœvola*. Mais, quelque soin qu'il mît à exécuter les figures masculines, on observa qu'il peignait beaucoup mieux les femmes : sa galante imagination représentait avec adresse leurs formes délicates, leurs chairs satinées, leurs gracieuses attitudes : la Vierge l'inspirait presque toujours d'une heureuse manière. C'est Abry, du moins, qui l'affirme ; mais ses opinions, en général, ont besoin d'un contrôle sévère.

Presque tous les tableaux du peintre liégeois ayant disparu, il serait inutile d'en indiquer les sujets (1). Mieux vaut, il me semble, décrire ceux qui existent encore.

Le musée de Liége possède une œuvre intéressante de Damri, où la Vierge apparaît à S. Norbert. Quelques marches précèdent le nuage diaphane qui porte la mystique épouse, comme si elle planait devant un autel. S. Norbert, vêtu du froc blanc, à collet blanc, qui distingue l'ordre des Prémontrés, a fléchi un genoux sur les degrés de l'estrade. Sa belle et intelligente figure éveille la sympathie : une couronne de cheveux bruns environne sa tête rasée. Il appuie sa main gauche sur son cœur avec un élan de pieuse tendresse : la fille de David a saisi sa main droite et la

(1) Si quelque amateur avait besoin de les connaître, il peut se renseigner dans le livre d'Abry, p. 228 et suiv.

tient dans la sienne; de l'autre main, elle paraît le bénir. L'émotion du religieux se conçoit. Un ange escorte chacun des deux personnages : le compagnon céleste du moine est plein de respect et d'adoration pour la mère du Sauveur; le compagnon de Marie témoigne le même respect, la même piété pour le cénobite : échange de vénération et d'amour, qui est ingénieusement conçu.

Le travail constate une imitation flagrante de Lebrun : on retrouve sur ce tableau le goût du maître français pour le bleu, le jaune et l'amarante. Il y a du sentiment sur les visages, dans les attitudes, et une remarquable justesse dans les mouvements. Mais un défaut que nous avons déjà signalé bien des fois, en parlant des œuvres wallonnes, dépare l'ensemble : l'auteur n'a pas su ménager la transition des teintes claires aux teintes sombres; les parties lumineuses se découpent sur les parties obscures, et le fond se perd dans la nuit (1).

Le peintre franco-belge a traité le même sujet, dans de plus grandes proportions et avec plus d'apparat, sur une toile cintrée, qui orne maintenant l'église du séminaire, à Liége (2). Le temps a, par malheur, sévi durement contre cette peinture, et un restaurateur inhabile, en voulant réparer le dommage, l'a notablement accru. La Vierge, qui apparaît au milieu des nuées, porte une robe vermillon, un manteau bleu et un voile blanc. Des anges nombreux chantent ou jouent de la musique autour d'elle. Dieu le père, avec

(1) Mme de Clérambault, dans sa résidence de Quincampoix, près de Liége, possède une reproduction exacte de ce tableau.

(2) Hauteur 3 m. 90 c.; largeur 2 m. 25.

une escorte de chérubins, occupe le haut de l'image. Dans le bas, le fondateur de l'ordre des Prémontrés, vêtu assez singulièrement d'une robe noire, étend la main pour prendre le scapulaire que lui offre Marie de Bethléem. Un ange, placé près de lui, touche son épaule et lui montre la Juive béatifiée. L'œuvre, dans son ensemble, a un caractère français et mondain, qui atteste l'influence subie par l'auteur pendant son séjour au bord de la Seine. La Vierge est une aimable fille qu'il aura vu trotter aux Tuileries, ou sous les feuillages du Luxembourg. S. Norbert, avec son abondante chevelure et sa barbe naissante, a l'air d'un jeune marquis en bonne fortune et semble courtiser la Galiléenne. Les anges aussi ont la mine la plus coquette et les plus galantes attitudes. Je ne sais quel effet doit produire sur les jeunes séminaristes cette toile peu édifiante. Les pauvres artistes liégeois, condamnés aux tableaux religieux à perpétuité, ne pouvaient se morfondre dans une extase continuelle, éprouvaient par moments le besoin d'égayer leurs sujets.

Un autre motif, que Damri avait traité pour l'ancienne église de Sainte-Foi (le tableau orne l'église nouvelle, depuis la reconstruction du monument), n'était pas de nature à dissiper son ennui. Le morceau représente la *Vierge entourée des figures symboliques de ses propres vertus*. La Mère secourable, portant comme d'habitude l'enfant merveilleux, écrase sous son pied la tête du serpent. Onze emblèmes, sous des traits féminins, sont groupés autour d'elle : la Force, la Virginité, la Foi, l'Espérance, la Charité, la Libéralité, l'Humilité, la Justice, la Prudence, la Tempé-

rance et la Piété. Que la Vierge possédât une foule de mérites, nul n'aurait osé en douter; mais les théologiens pouvaient se dispenser de nous apprendre que le Lis de Sion n'avait pas des habitudes intempérantes. Quoi qu'il en soit, cette allégorie compliquée offre un aspect agréable, se distingue par une couleur moelleuse et une harmonie de tons sombres, qui ne réjouit pas souvent les yeux sur les pages cléricales des peintres liégeois.

Dans sa résidence de Bruxelles, le comte de Vanderstraeten-Ponthoz, amateur bienveillant et distingué, possède un tableau de notre artiste, où on lit une signature complète : *W. Damery ping. A°* 1670. L'auteur l'avait exécuté pour le comte Laurent de Méan, archidiacre du Hainaut, qui en décora la chapelle d'Atrin (1). C'est encore une apparition de la Vierge! Comme dans les morceaux que nous venons de décrire, elle tient le Christ enfant sur son bras, foule des nuages sous ses pieds et a pour garde d'honneur quelques anges. S. Charles Borromée, vêtu en cardinal, s'agenouille devant elle. Ce tableau, peint à fleur de toile, ne laisse pas de charmer les yeux par une certaine harmonie de couleurs. Mais toujours des apparitions de la mère et du fils! Le clergé transformait Damri en visionnaire opiniâtre.

Quand il travaillait pour le public, son sort ne valait pas mieux. Le mauvais goût des amateurs le forçait à brosser des images décoratives de la plus indigente apparence. Une toile de sa main, qu'on voit chez M. Brahy, à Liége, constate sa servitude. Elle

(1) Du Saumery : *les Délices du pays de Liége*, p. 168.

porte également une signature complète et une date : *W. Damri inventor fecit anno* 1670. Elle représente une bergère, de grandeur naturelle, qui tient dans ses mains une houlette et une couronne de fleurs. C'est une peinture mesquine, élégante et fade. La jouvencelle porte sur la tête un bouquet de plumes d'autruche, ornement inopportun s'il en fut jamais. Je doute qu'elle pût remuer ses bras de poupée, bras sans articulations, enduits d'une couleur blanchâtre, comme les figures en bois dont s'amusent les petites filles. Et elle est cernée par un fond gris, de la nuance la plus pauvre et la moins séduisante. C'était bien la peine de signer, d'avouer officiellement une si triste ébauche !

Par la diversité des jugements que nous ont inspirés les œuvres de Damri, on voit quelles fluctuations étranges subit son talent. Il obéissait, comme une algue, à toutes les impulsions du milieu qui l'environnait. Homme médiocre, il n'avait pas l'inflexibilité des artistes supérieurs, des grands écrivains et des grands poëtes, enfermés dans leur génie comme dans une armure de fer.

C'était, du reste, un brave homme, d'une humeur facile et d'un commerce agréable. Ayant fait des études complètes, il pouvait tenir sa place dans un salon, causer avec les gens les plus instruits : ses manières courtoises, sa modestie naturelle ajoutaient au charme de son entretien. Beaucoup de personnages marquants recherchaient donc sa société, comme le comte de Méan, archidiacre du Hainaut, dom Guillaume Natalis, abbé de Saint-Laurent, le bourgmestre Curtius, seigneur de Grand Aaz. Ils le protégeaient,

au besoin, et lui faisaient obtenir des commandes qu'on voulait donner à Bertholet Flemal et à ses amis, préférences dont Bertholet leur garda rancune. L'affabilité de Damri attirait dans sa maison beaucoup d'amateurs et de jeunes coloristes, qui venaient discourir avec lui sur la peinture.

Il doubla deux fois le cap des tempêtes matrimoniales. Sa première femme, qui portait le nom flamand de Van der Smissen, lui donna deux fils d'une mauvaise nature, causes perpétuelles de chagrin; sa seconde femme, personne distinguée, spirituelle, ayant reçu la meilleure éducation, fut pour lui comme une consolatrice, comme une brillante et limpide soirée après un jour d'orage.

Vers soixante ans, il tomba dans une langueur de corps et d'esprit, où l'on crut voir l'effet de ses longs travaux. Il exécuta encore, pour le maître-autel des Carmes déchaussés, dont le monastère se trouvait en face de sa demeure, un assez mauvais tableau. Puis le temps, ce carillonneur chauve, comme le nomme Shakespeare, sonna pour lui l'heure de la retraite : il garda le lit pendant quelques mois, fit tous ses préparatifs de voyage et mourut enfin le 18 février 1678, à l'âge de soixante-huit ans. Il suffit de quelques minutes pour transporter ses restes de sa maison dans son dernier gîte, sous les voûtes de l'église des Carmes déchaussés.

Il avait eu pour élève son frère Jacques Damri, né en 1619. Ce frère était d'une humeur vagabonde, qui troubla ses études : il abandonnait sans cesse l'atelier pour courir les pays d'alentour et finit par entreprendre beaucoup trop tôt le voyage d'Italie.

A Rome, il s'aperçut que son impatience l'avait fourvoyé : son éducation insuffisante lui rendait tout progrès impossible. Il rentra en Belgique pour quelque temps, retourna dans la ville éternelle, mais cette fois ne revint plus. Il se créa au bord du Tibre une espèce d'industrie, en peignant des fleurs, des fruits, des vases et autres objets tranquilles. Protégé par un homme de sa province natale, Waltery du Château, secrétaire des brefs de la Chambre apostolique sous Alexandre VII, il fit assez bien ses affaires, vécut libre de tout souci conjugal, et mourut en 1685, âgé de soixante-six ans.

Aimond Plumier, un des artistes les plus intéressants de l'école liégeoise, se rattache au fondateur de cette école, Gérard Douffet, par son maître Englebert Fisen, elève de Bertholet Flemal (1). Né sur le seuil du XVIIIe siècle, il nous aurait conduit trop loin, si nous n'avions pas voulu interrompre la série. On ne possède presque pas de renseignements sur ses faits et gestes. Il vint au monde à Liége en 1694. Était-il le cousin ou le frère puîné du fameux sculpteur Pierre-Denis Plumier, qui vit le jour à Anvers le 4 mars 1688, travailla principalement pour la ville de Bruxelles et mourut à Londres, bien jeune encore, en 1721 ? C'est une question qu'il serait important de résoudre. Mais nul renseignement ou indice ne met sur la voie. Aimond Plumier apprit donc les éléments de la peinture dans l'atelier d'Englebert Fisen. Il ne sut pas plutôt manier la palette et

(1) Un dessin que renferme, à Liége, l'École des Beaux-Arts, porte la signature suivante : *T. Ai. Plumier inve.* 1713 (Théodore Aimond). Il représente une *Décollation de S. Jean.*

le pinceau qu'il s'échappa de Liége, et vint à Paris travailler sous les yeux de Nicolas Largillière, dont l'influence l'enveloppa comme un filet. Notons en passant que le statuaire Denis Plumier, après avoir commencé à Anvers ses études, était venu aussi les terminer sur les bords de la Seine. Mais l'enseignement d'un artiste parisien ne pourrait suffire à une recrue de la peinture franco-italienne : Aimond, en conséquence, abandonna Largillière comme il avait abandonné Fisen, s'achemina plein d'espérance vers la capitale du monde chrétien et de l'art méridional. Dans la cité des papes, il choisit pour guide le peintre Augustin Masucci.

Quand il revint au bord de la Meuse, les encouragements et les succès ne lui manquèrent pas. Le prince-évêque de Liége, Louis de Berg, lui demanda son portrait. On ignore ce que cette toile est devenue; mais l'École des Beaux-arts, à Liége, possède une image au crayon du même souverain, portant la signature : *T. Plumier* 1728. L'auteur avait alors trente-quatre ans : aussi voit-on par l'élégance du dessin et la fermeté du trait que son talent, comme un fruit doré par le soleil, était en pleine maturité. Les familles patriciennes imitèrent un exemple qui venait de si haut : les comtes d'Oultremont témoignèrent spécialement à l'artiste une grande faveur. Il eut donc l'avantage de reproduire maintes figures aristocratiques. Le clergé aussi voulut employer son pinceau : les églises paroissiales de Saint-Remacle-au-Pont, Saint-Jacques, Sainte-Catherine, Saint-Thomas, Sainte-Ursule, l'église abbatiale de Saint-Laurent furent ornées par lui de grands tableaux. Les

comptes de la ville attestent que la Régence montra la même bonne volonté à son égard. En 1719 et 1720, il orna le plafond de la Chambre du conseil et reçut pour son travail 509 florins (1); en 1721 et 1722, il peignit une grande toile qu'on lui paya 750 florins et qu'on posa sur la cheminée d'une salle de réunion, dans l'étage supérieur de l'Hôtel de ville; en 1724-1725, une effigie du prince-évêque lui rapporta 320 florins; en 1725-1726, il toucha une somme de 800 florins, comme rétribution des figures qu'il avait ajoutées aux scènes champêtres de Juppin, destinées au même monument (2).

Il y a donc tout lieu de croire que l'existence de Plumier fut heureuse, que la fortune lui apparut dans ses plus gracieux atours et le sourire à la bouche. Mais nul ne connaît l'histoire de sa vie, de ses joies et de ses tristesses. Un jour, la terre manqua sous ses pieds, et il tomba dans le gouffre obscur qui aboutit à des régions perdues. On chanta pour lui l'office des morts sous les voûtes de Saint-Nicolas, son église paroissiale. Il n'avait que trente-neuf ans et laissait un fils, Jacques Théodore Plumier, qui tint comme lui le pinceau, figure pour quelque besogne sur les comptes de la ville, mais ne possédait point cette faculté du rêve, qui donne le talent. Il mourut jeune aussi, le 4 mars 1766, et les plantes de la solitude rongèrent tranquillement son tombeau (3).

(1) Le document prouve qu'il était de retour à Liége en 1719 au plus tard : il avait alors vingt-cinq ans.

(2) *Extraits des comptes communaux de la ville de Liége*, publiés par S. Bormans, archiviste de la province.

(3) Une étude à la sanguine, que possède l'École des Beaux-

Quelques-uns des ouvrages d'Aimond Plumier ont échappé à la malice du temps, occupent même encore la place pour laquelle ils ont été peints. L'année dernière, dans le sombre mois où son cœur a cessé de battre, j'ai pu les étudier sous un ciel morne, où gémissait une bise glaciale. Sur le maître-autel de l'église Sainte-Catherine se déploie une immense toile cintrée par le haut, qui représente le martyre de la patronne du lieu (1). Dans le bas, au centre de l'image, l'héroïne chrétienne se tient debout sur une estrade peu élevée, entre les roues qui devaient la mettre en pièces. Quoique la légende la déclare née en Orient, elle a une figure toute française, avec des cheveux blonds. Elle porte d'ailleurs une robe blanche et un grand manteau bleu doublé d'hermine, comme fille de roi. On cherche vainement sur ses traits quelque indice d'une profonde émotion : où est la puissance dramatique des peintres flamands, qui serait venue si à propos électriser l'artiste et passionner ses personnages? Sainte Catherine ne ressent aucun trouble : il y a bien sur son visage une faible nuance de pieuse inspiration ; mais elle n'éprouve ni terreur, ni anxiété. Ce qui se passe autour d'elle l'intéresse

Arts et qu'on lui attribue, porte la date de 1723. On en a induit qu'il ne pouvait être le fils d'Aimond Plumier. Mais une date isolée ne prouve rien : il faudrait qu'une signature authentique y fût jointe. Le recueil cité renferme 18 dessins du père, soit au crayon, soit à la plume, et une dizaine de pièces du même genre, outre un assez bon nombre de gouaches d'après Corrado, Gaulli, Maratta, Pierre de Cortone, Conca et Zampieri, que l'on croit du fils.

(2) Hauteur 6 m. 30 c. ; largeur 3 m. 40.

comme pourrait le faire une nouvelle curieuse, et non pas comme un événement tragique. Or, un ange descendu tout exprès du ciel foudroie les roues du supplice, les fait voler en éclats, et ces fragments tuent, renversent, dispersent les bourreaux. Cinq ou six hommes robustes, presque entièrement nus, jonchent la terre ou se sauvent. Le roi d'Égypte lui-même, grand sacripant à barbe rousse, fuit sans vergogne, en exprimant par un geste son effroi. Et pendant que cette catastrophe a lieu sur la terre, une autre scène non moins étonnante se passe dans le ciel. Un ange adulte, qui unit la beauté des formes à la dignité de l'expression, tient majestueusement une palme et descend vers la jeune catéchumène, pour la lui offrir : autour du céleste messager plane une troupe de petits anges, parmi lesquels plusieurs portent de pieux emblèmes, notamment une croix et une couronne d'épines. Ces jolis enfants sont si bien exécutés qu'ils semblent réellement voltiger dans l'air.

Les principaux mérites de l'œuvre tiennent au dessin. Les lignes sont fermes, hardies, savantes, annoncent de sérieuses études. On trouve là les qualités fortes que peut seule donner une complète éducation d'artiste. Ce n'est pas le premier venu qui serait capable de traiter un si vaste programme. Mais la couleur ne tient pas dignement compagnie à la forme. C'est, à la vérité, la partie de la facture que le temps corrode et altère le plus sûrement, et il a fait ici un ample usage de son pouvoir discrétionnaire. On voit néanmoins que la perspective et le clair-obscur ont toujours dû être faibles ; les objets ne se détachent pas assez les uns des autres et semblent

former une seule masse. Un ton rouge peu agréable domine dans l'ensemble. Aucune touche ne rappelle le luxe de la palette anversoise, ni même le caractère général de l'école flamande. A tous les points de vue, c'est une page franco-italienne.

Le recueil de dessins que possède l'École des Beaux-Arts, renferme une esquisse très-achevée du même sujet et quelques ébauches de têtes qui s'y rapportent. L'auteur semble avoir voulu d'abord représenter un autre moment de l'action. Le dessin figure les apprêts du supplice : la noble fille attend la mort avec une héroïque bravoure, le ciel n'ayant pas encore pris sa défense contre les persécuteurs du dogme nouveau. Cette feuille a un très-bel aspect.

Une grande page décorative, comme la précédente, orne le maître-autel de l'église Saint-Remacle, dans un faubourg de Liége (1). Elle est également cintrée par le haut, et porte la signature : *Plumier inv^t et p.* 1718. Le sujet représenté est la *Descente de croix.* La disposition rappelle avec une fidélité un peu trop grande celle du tableau de Fisen, qui décore la chapelle de l'hospice des Femmes incurables (2) ; et les changements que le disciple a voulu faire à l'ordonnance du maître ne sont pas heureux. Ce motif, d'ailleurs, n'admettant pas une variété infinie, la composition diffère peu de celle qu'on voit partout : un homme penché, appuyé sur un bras de la croix, retient par en haut le corps du divin martyr, que deux autres individus portent par en bas. La Vierge,

(1) Hauteur 4 m. 34 c. : largeur 2 m. 33.

(2) Voyez plus haut, p. 178.

Madeleine, Marie Salomé regardent la scène avec une émotion tragique, dans des attitudes expressives. Le grand cadavre pâle du Rédempteur est jeté à travers la toile d'une manière trop commune, et ce défaut est accentué par un défaut plus grave encore. Sur la page de Fisen, la tête du Christ penche en avant, de sorte qu'on voit toute la face : sur le tableau de Plumier, la tête est rejetée en arrière, position qui dérobe aux yeux presque toute la figure et laisse seulement apercevoir le dessous du menton. Le visage du Dieu est, pour ainsi dire, absent de l'œuvre. On ne pourrait imaginer une combinaison plus maladroite. La *Descente de croix* est pourtant une production savante et bien étudiée : elle révèle des habitudes laborieuses, annonce un talent honnête et respectable. Mais il est évident que presque tout l'effort de l'artiste a porté sur le dessin, qu'il a traité la couleur avec la négligence d'un tiède amour. Dans le fond de l'image domine un ton roux peu agréable : la perspective est défectueuse, et les grands effets de clair-obscur, cette magie de la lumière, ne font pas ressortir les formes, ne répandent pas sur l'ensemble la vie et la variété. C'est encore là une œuvre de sang mêlé, pour ainsi dire, où l'art italien unit ses caractères aux goûts et aux tendances de l'art français.

Une allégorie mal conçue et, par suite, malaisée à comprendre, étale ses formes énigmatiques sur une cheminée de la rue Féronstrée, à Liége. La maison appartenait jadis au sieur Michel-Joseph de Grady, élu bourgmestre en 1725, conjointement avec Walter de Liverloo. La toile fut peinte pour célébrer ce double événement, dont elle porte la date. L'auteur ne l'a

signée que de son nom de famille. L'œuvre indique une main sûre et expérimentée; le coloris, un peu rouge dans les chairs, sans avoir de mérites supérieurs, n'a pas de défauts marquants.

Voilà tout ce qui reste des ouvrages d'Aimond Plumier. On retrouve encore çà et là quelques personnages dus à son pinceau, dans les agrestes compositions de Juppin et de Dumoulin, ses compatriotes. Il est le dernier peintre de l'ancienne école liégeoise auquel on puisse vraiment s'intéresser. Après lui commence le règne du pastiche et de l'insignifiance. On ne trouve plus que des talents vulgaires, célébrités provinciales, tombées en oubli dans leur province même. Presque tous leurs tableaux, d'ailleurs, sont anéantis. Liége a été malheureuse dans ses collections d'art, comme dans toute sa destinée. La destruction de la ville par Charles le Téméraire, en 1468, anéantit ses anciens trésors, provenant du moyen âge; le bombardement du maréchal de Boufflers en 1691, qui dévora le quartier d'Outre-Meuse et ravagea la cité même, livra aux flammes beaucoup d'œuvres datant d'une époque plus récente. L'Hôtel de ville fut réduit en cendres; l'église de Sainte-Catherine périt avec le chef-d'œuvre de Douffet, abrité sous ses voûtes; les peintures, que Hallet avait envoyées de Rome, eurent le même sort dans ce cruel désastre. L'incendie du palais des États, en 1734, appauvrit encore la cité indigente. La Révolution française, utile, indispensable aux Liégeois sous tant de rapports, anéantit ou dispersa d'autres précieux ouvrages.

Parler en détail de peintres secondaires, que les

événements ont dépouillés de leurs titres d'honneur, ce serait mal employer mon temps et ma peine. Si je voulais me perdre dans la brume, à la suite de ces chaloupes sans pavillon, personne ne suivrait ma barque. Il me faut pourtant dire quelques mots de certains artistes peu connus, dont les patriotes zélés recherchent les toiles.

CHAPITRE XVI

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

Gilles Delcour, élève de Douffet. — Il va en Italie, où il s'occupe surtout à copier les œuvres des maîtres. — Ses habiles reproductions des toiles de Raphaël. — Jean Hallet, élève de Damri, se fixe dans la Péninsule et y termine ses jours. — Nicolas Lafabrique, peintre de portraits et de figures en buste, né à Namur. — Etrange manière dont il part pour l'Italie. — Son obstination est couronnée de succès. — Il retourne dans sa ville natale, où il se marie. — Faveur que lui témoignent les souverains. — La famille Coclers, originaire de Maestricht. — Singulières aventures de Jean-Baptiste. — Le succès le retient dans la ville de Liége. — Son éclectisme sans bornes. — Le paysagiste wallon Y. Nyts. — Lambert Dumoulin, imitateur du Poussin et de Gaspard Dughet. — Caractère de ses ouvrages, où manque la lumière. — Jean-Baptiste Juppin imite aussi les maîtres français. — Il va en Italie et réside principalement à Naples. — Ses travaux après son retour. — Œuvres nombreuses de sa main qui existent encore. — Victor Janssens pratique à Bruxelles la manière française. — Enthousiasme de la population pour ses tableaux. — On en décore presque tous les monuments publics.

Gilles Delcour, né à Hamoir, dans l'ancien duché de Logne, en 1632, fut plutôt un copiste et un imitateur qu'un peintre original. Frère puîné de l'habile sculp-

teur Jean Delcour, il apprit sous sa direction les éléments du dessin et l'usage de la palette. En 1648, comme ce guide affectueux partait pour l'Italie, où il devait passer neuf ans, le jeune novice entra dans l'atelier de Gérard Douffet, qui, à tous les points de vue, a été le véritable fondateur de l'école liégeoise. Lorsque Jean revint des bords du Tibre et de l'Arno, Gilles impatient courut dans les provinces italiennes. Reçu parmi les élèves d'Andrea Sacchi, la mort de ce peintre le força de chercher un autre professeur : il eut Carlo Maratta pour maître pendant plusieurs années. Mais ses efforts tendaient moins à se créer une manière indépendante, qu'à reproduire avec fidélité les anciens chefs-d'œuvre. Il copia six grands tableaux de Raphaël avec un soin minutieux. En même temps, il dessinait à la plume et au lavis les créations les plus renommées de la sculpture antique. Après sept ans d'absence, il revint à Liége, n'ayant conservé dans son esprit et dans son talent aucune trace de caractère national. Les églises et les couvents le chargèrent de nombreux travaux, qui tous ont disparu. Ses copies de Raphaël existent encore : achetées par M. Desoer, réunies pendant longtemps à son château de Quincampoix, près de Liége, elles ont été reparties entre ses héritiers. J'en ai vu deux à Bruxelles, chez M. Charles Desoer, l'*Apparition du Labarum à Constantin*, la *Bataille* du même empereur *contre Maxence*. Ce sont des œuvres très-soignées, très-vigoureuses de touche, qui, par leur exactitude, seraient importantes pour un musée, comme reproduction de toiles célèbres, surtout si on pouvait réunir la série dispersée ; mais l'ombre s'est abattue sur la couleur, dont la finesse atténue heureu-

sement ce défaut. M. Brahy, à Liége, possède de Gilles Delcour deux tableaux qui ne sont pas des copies : l'un représente la *Vierge*, l'autre le *Christ enfant*. Marie est une jeune fille craintive, méfiante même et souffrante, qui lit dans un volume : son type est joli, ses traits sont réguliers. Le dessin a une fermeté extrême : la couleur, qui semble provenir d'une palette méridionale, unit la vivacité à la dureté. L'autre image offre les mêmes caractères et, en outre, cette vulgarité plate que nous avons déjà signalée plusieurs fois dans les œuvres peintes sur les bords de la Meuse. Quoique le petit Jésus tienne sa couronne d'épines, c'est un gamin des rues, un enfant du bas peuple, avec des yeux trop petits, une bouche trop petite et un nez mesquin. Et ce polisson tourne vers le ciel des regards affectés, qui ne conviennent pas au type de son visage.

Gilles Delcour tomba frappé de mort subite, le 19 août 1695, et fut inhumé dans l'église de Saint-Martin-en-Ile, où son frère aîné l'alla rejoindre plus tard.

Un nommé Jean Hallet ayant épousé la sœur de Jacques Damri (1), premier du nom, en eut un fils, qui vint au monde le 23 avril 1620 et fut mis sous la protection de S. Gilles. Son cousin Walter Damri (1) gouverna sa main inexpérimentée : dès qu'il put avoir un peu de confiance en lui-même, il s'élança vers l'Italie. Les rayons du soleil méridional lui échauffèrent si bien la cervelle qu'il oublia les coteaux de la Meuse et les

(1) Les auteurs liégeois font de Walter Damri *l'oncle* de Gilles Hallet, comme si ce dernier avait eu pour mère une sœur de Jacques Damri, *deuxième du nom*, qui fit son entrée dans ce bas monde en 1619, une année avant Gilles.

sapins des Ardennes. Il se naturalisa, en quelque sorte, aux bords du Tibre, qu'il ne quitta plus, les amateurs et le clergé lui demandant assez de travaux pour occuper son temps et satisfaire son ambition. Quatre toiles de sa main ornent encore la sacristie de l'église de *Dell'Anima*, dans la Ville éternelle, où il mourut sans avoir été marié, le 25 février 1694. Il avait acquis une assez belle fortune, dont il légua l'usufruit à sa sœur Catherine Hallet et le capital « aux orphelins abandonnés de la paroisse de Sainte-Foi, à Liége ».

Nicolas Lafabrique, fils de Michel Lafabrique et de Marie Evrard, fut baptisé dans l'église Saint-Loup, à Namur, le 7 novembre 1649 (1). Il n'avait pas plus de dix ans, lorsque, fatigué des reproches que son père lui adressait constamment sur son peu d'application à l'étude des lettres, il obtint qu'on le mît chez un peintre de la ville nommé Bouge. C'était un paysagiste épris de Salvator Rosa, qui avait renié l'art flamand, comme ses compatriotes, et dont il reste seulement deux dessins, que possède, à Liége, l'Ecole des beaux-arts. L'éducation du disciple était seulement ébauchée, quand une plaisanterie de deux jeunes camarades l'entraîna vers l'Italie. Affectant un air sérieux, ils lui proposèrent d'entreprendre le voyage, pourvu que

(1) Voici son acte de baptême : — « Paroisse Saint-Loup à Namur. 1625-1705. Bapt. Mariages, Décès, 1649. Litt. N.

« Nicolaus, filius Michaelis de Lafabrique et Mariæ Evrard, habitantium in platea Crucis, baptizatus est die 7 novembris, suscipientibus eum Nicolao Evrard et domicilla Maria de Nayer. »

Le catalogue du Musée de Bruxelles le fait naître vers 1700, cinquante et un ans après son baptême.

sa famille lui en fournit les moyens. On lui avait si souvent parlé de la Péninsule comme d'une terre mystérieuse, où il suffisait de mettre le pied pour devenir un grand homme, que ce projet exalta son imagination. Il court chez son père lui demander des hardes et de fonds : le père, secrètement d'accord avec les auteurs du badinage, lui donne un peu de linge, quelques vivres et trente sols. Lafabrique va retrouver ses camarades, et ils se mettent en route. Ses amis devaient le renvoyer dans sa famille, à une certaine distance de Namur. Mais il ne voulut jamais les quitter, et force leur fut de l'emmener avec eux. A mi-chemin, pour un motif ou pour un autre, les deux mystificateurs s'enrôlèrent. L'opiniâtre adolescent ne se laisse pas décourager ; il poursuit son voyage, atteint Rome, y travaille assidûment et fait des progrès si rapides que son talent lui fournit bientôt les moyens de vivre dans l'aisance. Sa famille, qui ne savait pas ce qu'il était devenu et qui faisait partout demander de ses nouvelles, finit par découvrir où il réside et lui envoie de l'argent : il le refuse. Au bout de quelques années seulement, il revint sur les bords de la Meuse et se fixa dans la ville de Liége. Mais la nature lui avait donné le goût des voyages : il parcourut diverses régions de l'Europe, fut présenté aux souverains, travailla pour eux et obtint à la fois des récompenses et des titres d'honneur. Louis XIV lui-même l'accueillit avec une faveur extraordinaire, lui acheta un personnage en buste tenant une coupe et lui en donna un prix bien supérieur à ce qu'il aurait pu espérer. Un amateur français, par imitation peut-être, lui paya généreusement un *Philosophe rieur,* qui devait représenter le célèbre Démocrite. On

sait que le peintre wallon fut marié, qu'il eut plusieurs enfants et que l'un d'eux se fit moine à la Chartreuse de Liége (1). Il mourut en 1736, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, et l'oubli enveloppa d'une ombre croissante son nom et ses œuvres.

Ce qu'il y avait de particulier dans son talent, c'est qu'il ne sut jamais traiter un motif, combiner un sujet d'histoire ou de fantaisie. Un buste isolé ou des oiseaux, voilà le cercle borné où il faisait preuve de mérite, et il exécutait mieux la tête de son personnage que le reste. Son effigie peinte par lui-même, que possède, près de Liége, Mme la vicomtesse de Clérambault, offre un spécimen doublement curieux de sa manière. Son élégant visage est encadré de beaux cheveux bouclés, sous un grand chapeau à la Louis XIV. Son nez saillant, d'une agréable forme, sa bouche coquette, ses noirs sourcils devaient plaire aux dames de l'époque. Son galant costume rehausse sa bonne mine, et son jabot de dentelle semble exhaler un parfum de boudoir. Il a cependant le regard triste et même un peu sombre. Le temps, la mauvaise qualité des substances colorantes ont, d'ailleurs, si bien obscurci la toile, que les vêtements se distinguent à peine du fond, que la tête seule reste nette au milieu d'un cercle nocturne.

Un tableau du musée de Bruxelles montre comment il traitait les bustes qui n'étaient point l'image officielle d'une personne vivante. On a baptisé ce morceau *Le Compteur d'argent*. Il met en vue un jeune garçon tourné vers la droite, portant un chapeau de feutre au

(1) Villenfagne : *Mélanges de littérature et d'histoire*, p. 160.

bord retroussé, que fixe un cordon rouge garni d'aiguillettes; le dos couvert d'une peau de mouton, il tient dans sa main gauche une ample bourse de cuir et, dans sa main droite, une pièce de monnaie, qu'il examine curieusement. C'est une œuvre élégante, mais d'un style douteux, car on a pu l'attribuer successivement au Guide, à Murillo et à Fabricius, élève de Rembrandt. Quel amalgame!

Les auteurs liégeois ont pris l'habitude d'inscrire parmi leurs compatriotes les membres de la famille Coclers, qui ont animé la toile. S'ils connaissaient la langue de leurs voisins du Nord, ils auraient su que la Hollande les réclame comme ses fils. Le plus célèbre, Jean-Baptiste Coclers, a vu le jour, non pas à Liége, en 1693, mais à Maestricht, où demeurait son père. Roland van Eynden et Adrien van der Willigen donnent sur leur race toutes sortes de renseignements. Une note du chanoine Hamal confirme leur témoignage, et le chanoine, qui était un patriote, n'eût point reconnu le fait sans preuves et sans nécessité (2). La famille était donc originaire de Maestricht, dans le Limbourg. Mais cette ville est si rapprochée de Liége que les Coclers partagèrent leurs destinées entre la province laïque et la résidence épiscopale. Amsterdam aussi, et la France, et l'Italie eurent pour eux de puissantes attractions. Le premier de la race, Philippe

(1) Tome II, p. 29, et tome III, p. 450.

(2) Né à Liége le 20 juillet 1744, Henri Hamal, connaisseur en fait d'art et littérateur, a laissé un manuscrit intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la province de Liége*, que possède, au château de Quincampoix, Mme la vicomtesse de Clérambault.

Coclers, était un peintre de portraits. Jean-Baptiste, son héritier, vint au monde à Maestricht, comme nous l'avons dit. Son père lui enseigna l'usage du crayon et du pinceau ; mais il n'avait que dix-sept ans, lorsqu'il abandonna les brouillards de la Meuse pour l'air sec et diaphane, pour l'ardent soleil de l'Italie. Son séjour dans la métropole chrétienne ne dura pas moins de vingt-trois ans, de manière qu'il subit presque une métamorphose et devint un artiste méridional. Ayant épousé une Romaine et lui ayant fait un grand nombre d'enfants, il semblait avoir oublié pour toujours sa patrie, quand il eut, en 1732, le caprice de la revoir. Il s'embarque avec toute sa famille, descend à Marseille, où on le charge de peindre à fresque une spacieuse muraille de la Bourse. Pendant qu'il y travaille, l'air empesté qui couve, dès les premières chaleurs, sur tout le littoral, depuis les bouches du Rhône jusqu'au pied des Pyrénées, atteint sa femme, puis ses enfants, extermine tous les siens. Coclers fuit devant le fléau, arrive à Beaune, mais là se trouve sans ressources. Des marchands liégeois, qui trafiquaient sur les vins, le recommandent, disposent favorablement pour lui un hôtelier nommé Bertrand; le digne homme l'héberge, lui donne le vivre et le couvert, en attendant que la fortune daigne, de sa main capricieuse, remplir sa bourse vide. Non moins compatissante que son père, la fille de la maison s'intéresse vivement au naufragé du sort, malgré ses quarante ans. Comme c'était une belle personne, le peintre fut doublement touché de sa noble sympathie, et le magnétisme de l'amour ne tarda pas à les rapprocher si bien..... qu'ils se marièrent. Jean-Baptiste emmena

dans les Pays-Bas sa tendre Bourguignonne, qui lui créa une seconde famille, aussi nombreuse que la première.

S'étant arrêté à Liége, il y fut occupé aussitôt par le prince-évêque Georges-Louis de Berg, dont il fit le portrait. Cette image ayant charmé le prélat, qui ne devait pas être difficile, Coclers fut nommé peintre de la cour. Sous les deux règnes suivants, il jouit de la même faveur. Les tableaux de sa main que j'ai vus donnent cependant une faible idée de son mérite. Une de ces toiles appartient à M. Brahy et porte la signature de l'auteur ; elle a pour sujet : *L'Enfance de Bacchus*. C'est une œuvre coquette, molle et fade. Les personnages ont des types insignifiants, les draperies sont mal jetées. L'ensemble pourtant n'est pas désagréable à la vue : le coloris de boudoir, imité des peintres français du XVIIIe siècle, lui donne une certaine élégance conventionnelle. On dirait un carton exécuté pour une fabrique d'étoffes. *S. Jean de la Croix*, *Sainte Thérèse* et le *Prophète Elie*, suspendus encore dans l'église du monastère des Carmélites, à Liége, sont la médiocrité même. Coclers avait brossé pour presque tous les édifices religieux de la ville cléricale de grands tableaux, qui ont disparu. Il traitait d'ailleurs tous les genres et imitait toutes les manières. Cinq ouvrages de sa main, vendus à Paris, avec d'autres toiles, le 9 février 1789, représentaient des scènes d'intérieur, et le fameux expert Lebrun, qui avait rédigé le catalogue, y imprima cette phrase : « M. Coclers semblait avoir pris plaisir à former son talent d'après les œuvres de Gérard Dov, Metzu et Schalken. » Voilà encore un mélange des plus édifiants. Il n'y a que les hommes

médiocres pour prendre ainsi tous les costumes avec l'agilité d'un baladin. La bibliothèque de l'université de Liége renferme trente-six dessins de Jean-Baptiste, à la plume, au lavis, à l'encre de Chine et à la sanguine : douze représentent des scènes mythologiques; presque tous les autres, des motifs religieux.

Coclers mourut à Liége le 23 mai 1773, âgé de quatre-vingt-un ans. Il ne dut pas habiter constamment la ville wallonne, puisque son fils cadet, Louis-Bernard Coclers, vint au monde à Maestricht en 1740 (1). Il fut peintre, comme son père, et en outre marchand de tableaux, d'estampes et de dessins. Quelques gravures imprimées chez lui donnent son adresse. Il habita presque toujours la Hollande, Maestricht, Nimègue, Dordrecht, Leyde, et enfin Amsterdam, où il demeurait au *Calveniers Burgwal* n° 10. Tourmenté par la gravelle sur ses vieux jours, un souvenir d'enfance lui inspira, en 1815, le désir de terminer sa carrière au bord de la Meuse; il fit vendre à Amsterdam, en 1816, tous ses tableaux, tout son fonds de magasin, et une année après mourut à Liége, au mois d'avril, âgé de soixante-dix-sept ans.

Un certain Christian Coclers, né en 1715, peignait médiocrement les fleurs. On ne sait pas quels liens de parenté l'unissaient à Jean-Baptiste. J'ai vu des tableaux qui portaient sa signature et qui ne m'ont pas émerveillé.

Le paysage moderne avait eu pour berceau la vallée de la Meuse : ses rivages bordés de hautes collines et de roches calcaires, où s'ouvrent des gorges latérales, sa

(1) Roland van Eynden, t. II, p. 290

marche sinueuse entre deux vertes pelouses, forment des tableaux tout agencés, principalement de Mezières à Namur et de Namur à Huy. Ces beaux sites inspirèrent Joachim Patinier et Henri à la Houppe. Il semble que leur charme poétique aurait dû continuer de produire les mêmes effets, que la tradition des deux maîtres aurait dû se conserver dans les pittoresques montagnes de leur patrie. Elle y fut, au contraire, oubliée sans réserve, et les peintres de scènes agrestes, qui virent le jour dans les mêmes contrées, cherchèrent d'autres modèles et une autre nature. Un certain Yves ou Ysbrandt Nyts, dont on ne sait rien, et que je ne connaîtrais pas moi-même, si le hasard ne m'avait fait trouver des tableaux de sa main, continua il est vrai, pendant le XVII[e] siècle, à reproduire sur la toile les bastions calcaires, les pentes gazonnées, les poétiques ombrages du pays wallon, mais il n'avait rien de commun avec ses illustres prédécesseurs, il n'imitait pas leur manière : il suivait plutôt les traces de Saftleven, s'étant approprié son coloris doux et pâle, ses tons moelleux, son vert tempéré, ses bleuâtres lointains. Le 15 mars de cette année 1875, on a vendu à l'hôtel Drouot une toile signé : *Y. Nyts* 1663. Elle retraçait un grand paysage des bords de la Meuse, la ville de Namur, les hauteurs qui la protégent vers le nord et la campagne d'alentour. Quelques semaines après, le 21 avril, a été adjugé de la même manière un autre site des mêmes parages. Sur un plateau où s'élève un grand arbre, près d'un massif de verdure, deux femmes assises sont abordées par une troisième. Le plateau domine une vallée dont les pentes et la physionomie rappellent le bassin de la Meuse. Au

fond serpente le fleuve, qui, après plusieurs détours, se perd dans le lointain. La manière douce, agréable, un peu féminine, manque de vigueur et de caractère, mais non pas de charme. Il serait important de trouver quelques détails sur ce peintre mystérieux, demeuré par exception fidèle au sol natal.

Son exemple ne fut pas suivi. Lambert Dumoulin et Jean-Baptiste Juppin, les seuls paysagistes dont parlent les critiques et biographes, choisirent pour guides, comme les peintres d'histoire, les maîtres français et les maîtres italiens. On croit que le premier vit le jour dans le chef-lieu de la principauté ecclésiastique. Sans avoir de renseignements sur sa vie et ses études, on ne peut guère douter qu'il ait fait un séjour en Italie. Gaspard Dughet, beau-frère du Poussin, l'enferma dans son cercle magique, devint pour lui l'interprète de la nature. Il la vit par ses yeux, la peignit avec sa palette. Ce fut dans les gorges, sur les plateaux et les déclivités des Apennins qu'il chercha des sites et des effets. La Meuse ne l'intéressait même plus comme souvenir d'enfance. Après son retour dans sa patrie, on l'employa souvent à décorer les salons, à faire des modèles de tapisseries. Le clergé lui demanda aussi des travaux. A la collégiale de Saint-Paul, il avait exécuté sur les parois du chœur, derrière les stalles des chanoines, quatre grands paysages. L'ancien hôtel de ville ayant été dévoré par les flammes pendant le bombardement de Liége, au mois de juin 1691, la première pierre d'un nouvel édifice communal fut posée en 1714, et, quatre ans après, le drapeau qu'on arbore sur les monuments terminés, ondoyait au faîte de la toiture. Lambert Dumoulin fut employé,

avec d'autres artistes, à la décoration intérieure. Les comptes municipaux de 1727 et 1728 le mentionnent en ces termes : « Au Sr Dumoulin, peintre, pour le payement de son tableau de cheminée posé dans la place (chambre) tapissée en cuir doré, 110 florins. » Voilà les seuls renseignements que l'on ait découvert sur ses travaux et sa destinée. Il mourut le 16 août 1752. A quel âge? On l'ignore.

Il a peint un grand nombre de tableaux, où l'imitation de Dughet, du Poussin et quelquefois de Ruisdael, se mêle anx défauts organiques de l'école liégeoise. La composition est habile, les lignes sont heureuses ; il y a du charme, de l'expression et une certaine grandeur; mais le dessin est mou, la couleur ténébreuse, et l'imperfection du clair-obscur, cette magie suprême de toute œuvre peinte, rend l'aspect général lourd et monotone. J'ai pu examiner chez M. Brahy la toile de Dumoulin qui passe pour son meilleur ouvrage. Elle représente un site désert, au milieu duquel sont agenouillés S. François d'Assise et un de ses compagnons. Le paysage a du caractère et transporte vraiment l'imagination dans la solitude. A travers un jour douteux, une sorte de crépuscule, on entrevoit des rocs tourmentés, qui découpent leurs sommets sur un ciel morne et terne: les uns sont dénudés, les autres portent une âpre végétation. Un torrent écume au fond d'un ravin, dont il a couvert les bords d'arbres déracinés. Au loin, dans l'ombre jalouse, on croit apercevoir un monastère, et une ruine semble couronner le faîte d'une éminence. Partout les formes sont indistinctes, et l'école liégeoise aime si peu la lumière que le ciel même en est dépourvu. Ne dirait-

on pas que l'oppression fanatique de la maison de Bavière éteignait à la fois le jour dans les esprits et le soleil sur les tableaux? On attribue à Aimond Plumier les deux personnages. Un autre amateur de la ville épiscopale, M. Andrien, possède quatre toiles de Lambert, qui figurent les diverses saisons : une molle étude de la nature, l'imitation du Poussin et une noblesse un peu conventionnelle en forment les principaux caractères.

Le second paysagiste des provinces wallonnes, Jean-Baptiste Juppin, a navigué dans les mêmes eaux, fait voile sous le même rhumb de vent. Sa famille habitait Namur, où il vint au monde le 26 novembre 1678, et fut porté à l'église Saint-Loup, comme Nicolas Lafabrique (1) : son père était un commerçant qui arrondissait tous les jours sa fortune. Aussi, quand son héritier manifesta un goût prononcé pour la peinture, ses ressources lui permirent-elles de seconder son inclination. Il l'envoya chez un maître de Bruxelles, qui lui enseigna, pendant plusieurs années, le peu qu'il savait; puis Juppin, comme un oiseau de passage, prit son vol du côté de l'Italie. Rome, Modène, Bologne et enfin Naples le virent faire de consciencieux efforts pour oublier sa nature septentrionale et ne garder aucun principe d'originalité. La dernière ville le captiva le plus longtemps : il

(1) Voici son acte de baptême : — « Paroisse Saint-Loup, à Namur. — Baptêmes, mariages et décès. 1625 à 1705.

« Baptêmes, 1678. Littera I.

« Joannes Baptista, filius Petri Juppin et Margaritæ Deterre, conjugum, baptizatus fuit vigesima sexta novembris, suscipien tibus Joanne Baptista, doctore medico, et Catharina Fallieze, sorore. »

aimait les sites des environs et fut témoin, pendant son séjour, de l'éruption du Vésuve qui eut lieu en 1712 : ce spectacle imposant et menaçant lui causa la plus vive émotion. Il ébaucha diverses images du terrible phénomène. En 1744, après une longue absence, il regagnait sa patrie.

Sa mère étant venue à mourir, il épousa dans sa ville natale, en 1717, Thérèse-Philippine Lerousseau, avec laquelle il s'établit à Liége, au bout de quelques mois. La faveur publique vint au-devant de lui, pour ainsi dire, comme un cortége d'honneur. Il arrivait monté sur une ânesse accompagnée de son ânon : l'ânesse, c'était la routine; l'ânon, c'était le préjugé. N'ayant gardé rien de local, rien de national, il portait le déguisement à la mode. Ce qu'il avait étudié au delà des Alpes, ce n'était pas la nature : à l'éloquente et inépuisable pythonisse, il avait préféré Nicolas Poussin et Gaspard Dughet. Et, au lieu de rapporter dans sa mémoire les splendeurs de la lumière italienne, il rapportait les ténèbres de Caravage et de Ribera. Donc il fut accueilli en triomphateur : le prince-évêque, les grands personnages, le conseil municipal, les églises, les couvents et les simples amateurs se disputèrent ses productions. Comme il ne savait point traiter la figure, Aimond Plumier lui prêta son aide. Il orna d'abord les grandes salles du château d'Oultremont, puis le chœur de Saint-Denis, de Saint-Martin en Mont et de l'église collégiale de Tongres. Le comte de Berg, souverain ecclésiastique de la principauté, lui demanda nombre d'ouvrages. Les Etats de Liége lui firent exécuter pour leur grande salle quatre paysages, que l'on regardait comme ses meilleurs tableaux : l'un d'eux était une

image fort admirée de l'éruption du Vésuve, que Juppin avait étudiée sur place. Ces œuvres d'élite périrent dans l'incendie du palais de l'assemblée provinciale, en 1734. Puis l'auteur pavoisa de scènes champêtres le chœur des Frères-de-la-Croix, à Huy, celui des Chartreux à Liége, et enfin la Chambre du clergé, salle de réunion où il étala huit vues agrestes. Il était au bout de sa carrière : un souffle imprévu allait éteindre dans ses mains la lampe de la vie. En 1729, ayant été à Namur pour passer quelque temps avec son frère, il tomba subitement malade et sentit approcher la mort, la meurtrière invisible qui guette constamment sa proie. Le 20 juillet, il dicta, en conséquence, son testament : un mois et demi après, le 5 septembre, son cœur cessait de battre. On l'enterra le lendemain sous les voûtes de l'église Saint-Michel. En 1803, l'édifice ayant été démoli par les Français, on ouvrit sa tombe et on jeta ses restes dans la Meuse.

Les tableaux de sa main qui existent encore sont assez nombreux. Cinq toiles de chevalet appartiennent à la Société archéologique de Namur. Six paysages de très-grande dimension ornent l'église Saint-Martin, à Liége (ils ont cinq mètres de haut et une largeur proportionnelle). Les figures sont dues au pinceau d'Aimond Plumier. Ils représentent le Baptême du Christ, sa veillée douloureuse au jardin des Olives, où de célestes messagers fortifient son âme contre l'horreur de la mort, la Pêche miraculeuse, les Disciples d'Emmaüs, la Transfiguration, le Dialogue du Rédempteur avec la Samaritaine, près du puits séculaire. L'hospice des Femmes incurables, rue du Vert-Bois, possède le jeune Tobie conduit par

un ange, la guérison du vieux Tobie; l'hospice des Orphelines, David gardant son troupeau, la parabole du Bon Pasteur. L'église collégiale de Tongres renferme six grandes images, dont quatre figurent des scènes empruntées à la vie de S. Materne, premier apôtre de la Belgique : S. Pierre donnant aux évêques Materne, Eucher et Valère la mission d'aller prêcher l'Évangile dans les Gaules; Eucher et Valère ressuscitant Materne à Eligia, en le touchant du bâton pastoral de S. Pierre; S. Materne expliquant la loi nouvelle au peuple de Tongres; le corps du bienheureux déposé dans une barque, qui le conduit miraculeusement à Trèves. Les deux autres morceaux ont pour sujets la Visitation et la Fuite en Égypte. Ces tableaux, comme ceux de l'église Saint-Martin, à Liége, ont cinq mètres de hauteur. Enfin, la maison commune de la dernière ville abrite dans une salle du premier étage, où fonctionnent les bureaux de l'Instruction publique, quatre grands paysages et d'autres plus petits. Les figures, peintes par Plumier, ont une importance dominante : les sites agrestes ne sont que des accessoires. Plumier avait, en mainte occasion, introduit des personnages dans les compositions rustiques de Juppin; le paysagiste, à son tour, encadrait de vues champêtres les acteurs de Plumier. C'était un échange de bons services.

Tant de tableaux et de si grands tableaux permettent de juger le mérite du peintre de Namur. Il lui manquait, par malheur, la flamme qui éclaire et vivifie. Ses œuvres sont des productions élégantes, faciles et médiocres : on ne peut guère y voir que des pages décoratives, et même à ce point de vue, leur

sombre aspect, le crépuscule des premiers plans, la nuit de plus en plus profonde qui envahit les derniers, ne leur laissent qu'un intérêt douteux.

Abandonnons maintenant l'école des ténèbres, et voyons quels effets l'ascendant de la France, l'imitation de l'art méridional, produisaient sur d'autres points du territoire belge.

Ce n'était pas seulement dans les provinces wallones, ce n'était pas seulement en Hollande et jusque dans la métropole, que la puissance, le luxe et la gloire de Louis XIV éblouissaient, fascinaient, magnétisaient les populations. Dans la capitale même de la Belgique, au centre du Brabant, l'école française plantait ses mâts de cocagne, où venaient grimper naïvement les indigenes. Le plus leste de ces imitateurs, Victor-Honoré Janssens, joua un rôle considérable. La commune elle-même, du reste, avait donné l'exemple aux artistes. Elle avait demandé à Charles Lebrun toute une série de cartons, retraçant les actions principales du roi Clovis, pour les faire exécuter en tapisserie; travail qui eut lieu effectivement, car les superbes tentures pavoisent encore plusieurs salles de l'hôtel de ville, tournées vers la rue de l'Amigo.

Janssens était fils d'un tailleur et vit le jour à Bruxelles en 1664. Son père voulait qu'il maniât tour à tour, comme lui, l'aiguille et le passe-carreau; mais il montra un goût si ardent pour la peinture qu'il fallut lui permettre de quitter l'établi. Janssens entra, comme élève, chez un artiste obscur de la ville, nommé Volders, où il travailla sept ans. Il n'eut pas besoin d'un plus long noviciat pour acquérir toute

l'habileté que comportait sa nature. Ses premiers tableaux obtinrent un succès général : le bruit des applaudissements parvint jusqu'au duc de Holstein, qui lui offrit de venir peindre à sa cour, moyennant une pension annuelle de 800 florins. Le jeune coloriste accepta la proposition et passa quatre ans dans la principauté allemande. Mais là, sous les pluies et les rafales de la mer du nord, il avait constamment l'esprit tourné vers le soleil radieux, vers le ciel indigo de la péninsule italienne. Il supplia enfin le duc de le laisser partir, pour aller perfectionner sa manière devant les toiles immortelles des grands peintres méridionaux. Non-seulement le prince lui en accorda la permission, mais il lui donna une lettre de change de seize cents florins, précieux talisman qui devait fermer sa porte à la gêne et à l'inquiétude.

Au delà des monts, l'artiste flamand s'extasia d'abord devant Raphaël, puis devant l'Albane, mélange singulier dont l'inconvenance fait sourire. Antoine Tempesta, peintre de paysages, d'animaux, de chasses et de batailles, le choisit pour collaborateur, employa son pinceau à exécuter des personnages sur ses toiles, qui étaient généralement de faibles dimensions : il y a lieu de croire que Janssens prit alors, comme on le pense, l'habitude d'historier des pages peu étendues. Les amateurs indigènes s'éprirent de ses tableaux, assiégèrent sa porte, le surchargèrent de commandes; si on voulait obtenir quelque œuvre de sa main, il fallait la solliciter longtemps d'avance. La même faveur accueillait en Italie presque tous les peintres des Pays-Bas, à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. Pendant onze années

consécutives, l'enthousiasme général tint Janssens captif devant son chevalet, et lorsqu'il voulut enfin retourner dans son pays, force lui fut d'évincer les chalands qui soupiraient après ses ouvrages. Cette infatuation révèle la profonde décadence où était tombé l'art italien.

Le succès, comme une Victoire aux ailes d'or, accompagna le voyageur sur les bords humides de la Senne : il y fut choyé, honoré, largement rétribué. Aussi ne tarda-t-il point à faire un mariage qui devait être avantageux : il épousa Mlle Porter, fille d'un payeur de rentes. Mais si la jeune personne lui apporta du bien, elle lui apporta aussi une fécondité onéreuse, car elle ne lui donna pas moins de onze enfants. Surchargé de famille, Victor Janssens abandonna sa manière en petit, pour exécuter des tableaux qu'on lui payait plus cher, que se disputaient les couvents, les églises, les corporations industrielles et les magistrats populaires. Pendant le premier tiers du XVIIIe siècle, il fut dans la capitale du Brabant et aux environs le peintre à la mode, le grand homme recherché, courtisé, adulé. Sa gloire, du reste, franchit les limites de la province et même les frontières de la Belgique. Charles VI le nomma, vers l'année 1718, peintre de la cour impériale : Victor Janssens partit pour Vienne, où il séjourna trois ans. Il abandonna ensuite les rives du Danube, alla passer quelque temps à Londres, puis revint à Bruxelles. Il y mourut en 1739, âgé de soixante-quinze ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Gaugeric.

Malgré sa résidence prolongée en Italie, on ne dirait pas, à voir ses tableaux, qu'il a étudié les

maîtres italiens. La manière française y règne sans partage : on y retrouve la couleur, le dessin, les agencements, les tons clairs et les types de cette école, unis à une certaine vulgarité flamande. Nulle trace des muets enseignements de Raphaël, nul souvenir de l'Albane. Lebrun et Poussin étaient, par le fait, les grandes ombres qui planaient dans l'atelier de Janssens. De temps en temps, quelque autre influence primait la leur, mais elle avait la même origine. Descamps signale, comme reproduisant la facture de Sébastien Bourdon, un tableau qui ornait autrefois, à Bruxelles, l'église Sainte-Madeleine, et qui représentait Ste Agathe.

Le maître brabançon avait eu, avant son départ pour l'Italie, une manière flamande, dont le musée de Douai possède un curieux spécimen. Ce rare exemplaire, où l'auteur a figuré une légende locale, la *Translation du corps de S. Vaast par S. Aubert*, offre la signature : *V. Janssens Brux^is^ fecit.* Sous un dais soutenu par des diacres, de robustes compagnons portent la dépouille mortelle de S. Vaast ou Vedastus. S. Aubert, qui préside à la solennité funèbre, suit avec recueillement la civière : il a la tête nue, par un sentiment de vénération, mais une splendide chape de drap d'or couvre ses épaules. Derrière le prélat marchent deux évêques, dont l'un est aveugle. Une foule nombreuse précède et suit le cortége, qui traverse un pont d'une seule arche, jeté sur le Crinchon. Dans l'angle inférieur de gauche, une femme du peuple, avec laquelle son enfant voudrait jouer, lui montre l'imposante cérémonie, pour calmer sa joie inopportune. Un chien boit dans

la petite rivière, car Janssens n'avait pas encore abjuré le goût de son pays et ses tendances naturelles.

Ce n'est pas assurément un chef-d'œuvre que ce tableau; mais c'est un travail d'une bonne couleur flamande, où les tons sont justes, les lumières bien disposées. Il y a dans l'ordonnance générale une habileté manifeste : le choix des types, le dessin, la touche, les expressions dénotent des facultés moyennes, mais honorables; maintes toiles qu'on remarque dans nos expositions annuelles ne valent point celle-là. Elle plaît d'ailleurs par un certain goût de terroir. Un enfant de chœur, qui porte un cierge et regarde le public, la fête sépulcrale n'ayant pour lui qu'un médiocre intérêt, charme de sa mine naïve et de sa complète vérité.

Ciel terne, lourd et morne, comme dans toutes les époques de décadence; nuages affreux, qui ressemblent à des haillons pendus au dôme funèbre. Victor-Honoré a-t-il voulu peindre le firmament de la Belgique sous la domination autrichienne?

Bien différentes sont les toiles du musée de Bruxelles. Le petit morceau intitulé : *Présage du destin de Lavinie,* est une peinture coquette, prudente, académique, où se manifeste ouvertement l'imitation des peintres français, où Lebrun et Poussin eussent reconnu leur propre manière. Et comme les faiseurs de pastiches sont habituellement maladroits, Janssens a copié les paupières rouges et sans cils du Poussin, qui donnent à ses figures un aspect si désagréable. Un disciple mal avisé singe les défauts avec autant de soin que les qualités de son maître. La couleur a l'élégance un peu conventionnelle de la palette fran-

çaise. Un mérite tempéré brille partout d'une lumière douce et faible.

Le pendant de ce tableau, *Didon faisant bâtir Carthage*, inspire des observations analogues. Les poses des personnages sont nobles, mais étudiées. C'est un art voulu, systématique, guidé par des théories. Le paysage et les monuments sont de purs accessoires, qui ne dénotent aucune étude suivie de la nature, aucun sentiment profond de la poésie architectonique (1).

Le musée de Dunkerque renferme une œuvre du même genre, où la coquetterie de l'art français domine la gravité du motif. Elle met en scène les préludes d'un martyre. Une jeune fille vêtue de blanc est amenée devant un proconsul, farouche païen qui la somme de sacrifier aux idoles. Un individu couronné de feuillage, un délateur sans doute, tient par la main l'innocente victime et se prosterne devant le persécuteur. La figure de la sainte exprime la douleur et la tristesse, mais ne s'illumine d'aucun enthousiasme héroïque. L'époque de l'exaltation religieuse était passée, dans la vie réelle et sur les tableaux. Quels pieux ravissements, d'ailleurs, pourrait éprouver la chrétienne vouée au supplice? Elle porte une robe à queue, et cette queue est tenue par une soubrette vêtue de rouge! Une donnée essentiellement tragique a produit une œuvre de boudoir, où le dessin, la couleur, les agencements et les types sont également jolis. Voilà comment peignait Victor-Honoré Janssens, à sa bonne époque et dans son meilleur style.

(1) Signé : *V. Janssens*. Les deux toiles ont 38 centimètres de haut sur 58 de large.

Une grande page du musée de Bruxelles fait connaître sa manière expéditive, quand ses onze enfants et sa femme lui imposaient de laisser courir son pinceau sur la toile (1). C'est une image académique, d'un ton jaunâtre et désagréable. Elle représente *S. Charles Borromée implorant la Vierge pour obtenir la cessation de la peste.* Des mourants et des morts environnent l'apôtre, et, dans le lointain, plusieurs mercenaires transportent des cadavres. Les types sont mal choisis, monotones : l'artiste copiait les premières figures venues et ne prenait pas la peine de varier. S. Charles manque absolument de noblesse et de caractère : pour ce grave personnage, Janssens avait fait poser sans le moindre doute quelque garçon boulanger. Partout se trahit une hâte d'en finir, qui précède et annonce toujours la médiocrité.

Ce tableau ornait autrefois la chapelle de Saint-Borromée, dans l'église des Carmélites, à Bruxelles, où on le tenait en grande estime. Suivant l'opinion de Descamps, « il est composé avec génie, dessiné avec correction et bien peint. » On peut donc le regarder comme un spécimen des toiles que brossait à la hâte Victor Janssens, et dont il avait orné presque tous les monuments de la capitale brabançonne. L'église des Carmes déchaussés, la cathédrale de Sainte-Gudule, Saint-Nicolas, les Dominicains, les Nonnes de Sainte-Gertrude, les Brigittines, l'église consacrée à Sainte-Madeleine et la chapelle du comte de Salazar étalaient à l'envi ses productions aux regards des fidèles. Les merciers, les tailleurs, les arbalétriers

(1) Hauteur 2 m. 90 c ; largeur 2,5. Signé : *V. Janssens fct.*

avaient voulu embellir leurs maisons communes de tableaux portant son nom. Presque tous ces ouvrages ont disparu. La capitale n'en possède plus que trois, à ma connaissance ; mais on dirait que le sort a été clairvoyant, car c'était peut-être les meilleurs. L'église Saint-Nicolas en a conservé deux : la *Pénitence du roi David,* toile d'un bon dessin et d'une large exécution ; *S. Roch guérissant les pestiférés*, œuvre estimable, où les types sont élégants, les formes correctes, les tons vigoureux. Le tableau qui orne l'église de Sainte-Madeleine vaut peut-être mieux encore : elle figure la pécheresse convertie, parfumant les pieds du Sauveur ; non-seulement le dessin mérite des éloges, non-seulement la couleur est agréable, mais la touche a une finesse peu habituelle au peintre expéditif, et la verve de l'inspiration anime l'ensemble. Les qualités exceptionnelles de ces toiles les ont probablement sauvées de la destruction.

Des œuvres plus importantes ornent l'hôtel de ville, comme pour attester le succès de l'artiste dans la métropole. Au plafond de la pièce dite Chambre de conférence, brille une grande page, qui représente allégoriquement les trois Ordres de citoyens, le clergé, la noblesse et la bourgeoisie ; la Salle des États, où se réunissaient les délégués, offre au visiteur l'*Assemblée des Dieux,* qui, du haut des corniches, dominait l'assemblée provinciale. La décoration même des murailles est due à Victor Janssens. La Régence lui avait demandé les cartons de trois grandes tapisseries, qu'elle fit exécuter par un sieur Leyniers ; les splendides tentures voilent encore les parois de la pièce : elles représentent l'*Inauguration de Philippe le Bon,*

l'*Abdication de Charles-Quint*, et l'*Inauguration de l'empereur Charles VI*, père de Marie-Thérèse, souverain des Pays-Bas catholiques au moment où elles furent brodées.

Victor Janssens était donc dans la capitale flamande un de ces grands citoyens, que tout le monde salue, que l'on est fier de connaître et que l'on cite comme une des gloires de la patrie. Les curés, les supérieurs des monastères, les autorités communales, les doyens des métiers venaient tour à tour agiter sa sonnette et lui demander modestement quelqu'une de ses belles toiles.

Ainsi la France, pendant la guerre de la Succession d'Espagne, où elle voulait d'abord faire prévaloir les ambitieux projets de Louis XIV, où elle luttait ensuite, au bord de l'abîme, pour défendre son existence, introduisait sur le sol flamand son goût et ses doctrines en fait de peinture, arborait jusque dans la métropole, jusque sur la flèche de l'Hôtel de ville, la bannière de son ingénieuse, élégante et spirituelle école.

CHAPITRE XVII

LES PEINTRES FLAMANDS EN ITALIE.

JEAN MIEL, élève de Gérard Seghers. — Il quitte de très-bonne heure Anvers pour Rome. — André Sacchi lui donne des leçons. — Tendances vulgaires du peintre flamand. — Ses premières études lui permettent néanmoins de réussir dans les tableaux religieux. — Magnifique toile de Seghers à Dunkerque. — Jean Miel finit par imiter Pierre de Laar. — Identité de sa facture et de celle du Bamboche. — Défauts du maître et de l'élève. — JEAN ASSELYN, disciple de Jean Miel. — Ses deux manières, l'une qu'il pratiquait en Italie, l'autre qu'il adopta en Hollande. — Supériorité de la dernière. — Il s'établit à Amsterdam, où il finit ses jours. — Son portrait par Rembrandt. — FRÉDÉRIC MOUCHERON, son élève. — LOUIS PRIMO, surnommé *Gentil*. — Ses triomphes en Italie; rareté de ses ouvrages. — LIVIN MEHUS, né à Audenarde, étudie la peinture à Milan. — Son départ clandestin pour Rome; singulières aventures. — Le prince Mathias, frère de Cosme II, le comble de faveurs. — Ses tableaux n'ont pas été jugés.

Comme une grande famille sur laquelle s'abat le malheur, dont les membres sont contraints de chercher partout leur subsistance et un avenir, les peintres

flamands, qui ne pouvaient plus vivre dans leur patrie, ne se réfugiaient pas seulement en France et dans les provinces néerlandaises : l'âpre nécessité les poussait vers tous les points de l'horizon. Ils partaient, ainsi que Gil Blas, avec quelques pièces d'argent au fond de leur bourse, avec un paquet au bout d'un bâton, et allaient sur la terre étrangère invoquer les dieux protecteurs de l'hospitalité. Jamais peuple n'a eu tant d'obligations aux cœurs charitables, et, parmi les pieuses cérémonies, aucune en Belgique ne devrait être célébrée avec plus de zèle que la fête de S. Julien, patron des pauvres voyageurs.

Le courant perpétuel, qui entraînait les artistes du nord vers l'Italie, devait avoir pour conséquence de laisser çà et là, comme des épaves, dans les États méridionaux, un certain nombre de peintres, de sculpteurs et de graveurs, que le flot contraire ne ramenait pas au point de départ. Cet effet se serait produit sans les conseils impérieux de la misère : à plus forte raison avait-il lieu, quand le spectre en haillons criait aux émigrés de la faim : — Reste ou meurs. — A une époque moins funeste, nous avons déjà vu les frères Bril, Denis Calvaert et Juste Sutterman (1) se fixer au delà des monts. Un homme qui était né presque en même temps que le coloriste, eut la même destinée. Il portait un nom sur lequel on a fait toutes sortes de calembours. Jean Miel était né au château de Vlaerdingen, près d'Anvers, en 1599. Il s'appelait *Miel*,

(1) Et non pas *Sustermans*. Saudrart ne l'appelle que Sutermann (avec deux *n*, suivant l'orthographe allemande), et j'ai eu entre les mains une lettre autographe, en italien, de ce peintre anversois, qui était signée : *Suttermano*.

monosyllabe qu'il faut prononcer Mil, et non pas *Meel*. Miel, en flamand, n'a aucun sens; Meel veut dire *farine*. Le peintre signait Jean Miel; s'il s'était appelé *Meel*, les jeux de mots dont on l'a fatigué pendant sa vie et qui se sont cramponnés à sa tombe, comme une plante des ruines, eussent été bien différents.

Gérard Seghers lui apprit le dessin et le maniement de la palette : si rapides furent ses progrès que le maître le compta bientôt parmi ses meilleurs élèves. Sans le despotisme de la mode, Jean Miel aurait pu développer toutes ses facultés dans sa ville natale, en gardant un caractère indigène; mais le flot l'emporta comme les autres. Une fois à Rome, les peintres qu'il étudia le plus assidûment furent le Corrège et Annibal Carrache; la vue de quelques belles copies d'après leurs ouvrages détermina André Sacchi à l'admettre dans son atelier. Bientôt même il le jugea capable de lui venir en aide. Ayant été chargé d'exécuter pour le palais Barberini un tableau officiel, représentant la cavalerie du pape, il prit son élève pour auxiliaire. Mais, soit que le motif parût fastidieux à Jean Miel, soit que le fond de sa nature l'emportât sur le sentiment des convenances, il fit de chaque soldat une caricature et sembla tourner en dérision la troupe équestre du souverain pontife. Cette dangereuse licence, qui aurait pu amener la disgrâce de son maître, indigna André Sacchi à un tel point qu'il mit à la porte son facétieux collaborateur.

Plus tard, André Sacchi se vengea de cette malice, en fulminant contre les *turpitudes*, autrement dit les tableaux de Pierre van Laar, surnommé le Bamboche,

de Jean Miel et d'André Both, dans une lettre adressée à l'Albane, son maître. L'Albane, qui partageait sa manière de voir, lui répondit en approuvant ses invectives et en accusant les barbouilleurs septentrionaux d'avoir avili la peinture, souillé le courant de l'art figuratif, par le goût qu'ils avaient inspiré, aux Italiens eux-mêmes, pour les formes triviales et les sujets vulgaires (1). Passeri, chose étonnante, ne traite pas mieux Jean Miel et ses analogues, dans la notice où il raconte son histoire et décrit ses tableaux. Il regrette que ces *saletés*, bonnes tout au plus pour des chambres de village ou des auberges, déshonorent maintes collections distinguées. Voilà l'estime et les louanges que trouvaient au delà des monts les artistes flamands, qui s'établissaient dans la Péninsule comme dans une seconde patrie !

Mais le public n'était pas aussi revêche que les artistes de profession et que les écrivains. La mode suivait son cours. Jean Miel en eut bientôt la preuve. Le clergé de l'église Saint-Martin lui demanda, pour une chapelle du pieux édifice, un *Baptême de Constantin*, que l'on y voit encore. La belle couleur flamande, qui dorait et empourprait ce tableau, frappa surtout les regards, fit oublier ce qui lui manquait sous le rapport du style et de l'élévation. Le succès de l'œuvre eut pour le peintre la conséquence inattendue que le souverain pontife lui-même, Alexandre VII, lui commanda un *Moïse frappant le rocher*, dont il orna la galerie de Monte-Cavallo.

(1) Les deux lettres sont imprimées dans le livre de Malvasia : *Felsina pittrice*.

Ceux qui connaissaient son espièglerie furent bien étonnés de voir qu'il traitait avec décence, avec le style convenable au sujet, une donnée aussi grave. Les nobles enseignements de Gérard Seghers lui étaient revenus en mémoire. Ce peintre flamand, peu connu à l'étranger, a dans ses bons tableaux une élévation qui atteint celle de Van Dyck. J'ai beaucoup insisté sur son *Adoration des Mages*, que possède, à Bruges, l'église Notre-Dame. Depuis lors, j'ai eu l'occasion de voir, à Dunkerque, sous les voûtes de l'église Saint-Éloi, un magnifique travail de sa main, que Descamps cite d'une manière assez froide dans ses *Vies des peintres flamands*, mais qu'il loue avec chaleur dans son *Voyage pittoresque*, sans comprendre le motif de l'ouvrage. Cette toile représente une donnée mystique, l'*Institution du saint Rosaire*. La vierge Marie, assise auprès d'une colonne, sur une estrade en pierre que précèdent plusieurs marches, tient sur son genou gauche le Christ enfant, debout et complétement nu, sauf une draperie légère qui cache son sexe : la fille de David porte un manteau amarante et une robe de la même couleur. De la main droite, elle donne un rosaire de corail à un moine robuste, S. Benoît sans doute, ayant pour costume un froc et un manteau blancs. C'est une jolie fille du marquisat d'Anvers, aux traits réguliers, à la physionomie placide. De l'autre côté de la toile, le petit Jésus remet à Ste Thérèse un chapelet. Autour de la mère et du fils sont groupés d'autres personnages; en premier lieu S. Georges, debout, fièrement appuyé sur sa lance, comme leur gardien ; protecteur admirable, aux traits purs, au mâle visage. A gauche, un magnifique S. Antoine, dont une

barbe nivéenne ombrage la poitrine, tient son bâton en forme de tau et un chapelet aux grains de corail. Au-dessous de Ste Thérèse, S. François et une abbesse occupent l'angle inférieur de droite : la piété la plus ardente exalte leur figure. Derrière eux, un homme chauve, qui lève la main, avec trois doigts fermés et l'index allongé, montre la Vierge et ne la regarde pas ; à la manière dont il se tourne vers le spectateur, on peut croire que c'est le peintre lui-même. Une échappée de vue dans le ciel et quelques feuillages couronnent cette partie du tableau. Derrière S. Benoît et S. Antoine, deux figures anonymes, qui auraient besoin d'être expliquées par un hagiographe, complètent l'agencement de gauche.

Dans cette œuvre d'inspiration, l'artiste a déployé partout sa verve et son talent. Par l'importance de la composition, elle éclipse l'*Adoration des Mages*. La couleur splendide, profonde et moelleuse, est digne de Rubens. L'habile distribution de la lumière et des ombres satisfait pleinement les yeux. Le dessin a une vigueur peu commune, les types ont un frappant caractère. Les proportions du Christ laissent seules à désirer : c'est un gracieux enfant, aux cheveux blonds, à l'aimable figure, mais ses formes sont trop courtes et ses jambes mal dessinées (1).

(1) « Je regarde ce tableau comme un des plus beaux du maître, dit le biographe Descamps ; il est composé et peint d'une grande manière, de la plus belle couleur, vigoureux d'effet et d'un beau pinceau ; les têtes sont d'un beau choix et d'un grand caractère. » (*Voyage pittoresque*, p. 304). Or, dans son principal ouvrage, le même écrivain déclare supérieur un tableau d'Anvers. « Le chef-d'œuvre de ce peintre, dit-il, est le

Ayant eu pour s'instruire les leçons d'un tel maître et la vue de pareils tableaux, Jean Miel devait connaître à fond la théorie et la pratique de la grande peinture. Il ne faut donc pas trouver étonnant que ses premières toiles religieuses obtinrent l'approbation du pape et celle du public. Cet heureux début lui fit confier d'autres ouvrages, comme le *Baptême de S. Cyrille,* qu'on le chargea de peindre à fresque dans l'église Saint-Martin des Monts. A Notre-Dame *dell'Anima*, il fit apparaître sur la toile une *Annonciation*, orna les murailles d'une chapelle et les parois de la coupole, où il figura la vie de S. Lambert. A Saint-Laurent *in Lucina*, il mit en scène trois actions merveilleuses que la légende attribue à S. Antoine de Padoue, un enfant arraché à la mort qui venait de le saisir, la Jument inspirée s'agenouillant devant le saint-ciboire, miracle d'une singularité exceptionnelle, et enfin l'*Image du bienheureux opérant des prodiges après sa mort,* effet assez commun dans les récits légendaires. Alors le pape, qui avait favorisé Jean Miel au début, l'employa de nouveau : il lui indiqua plusieurs sujets tirés des livres saints, qu'il peignit à fresque près de sa chambre, dans sa chapelle particulière. Une autre commande le ramena vers le domaine de l'observation et du réalisme, où il devait, en somme, trouver la manière qui lui est personnelle, ériger le pavillon qui abrite encore sa renommée. Il exécuta au palais Raggi deux grands tableaux, représentant le carnaval de Rome, dans la

Mariage de la Vierge, composition immense, placée au grand autel des Carmes déchaussés. » Qu'est devenue la toile ? Une opinion si haute en fait doublement regretter la perte.

spacieuse rue nommée le Corso. Une de ces toiles décore maintenant le musée olympique de Madrid.

Jean Miel avait beau faire, l'Église avait beau l'encourager, le fond de sa nature l'entraînait à imiter le Bamboche plutôt que les maîtres sérieux, à traiter des scènes et des personnages vulgaires, débauches d'ivrognes, mascarades, bandes de voleurs, bergers avec leurs troupeaux, foires pleines de monde, chasses à courre, noces rustiques, marchés au poisson. Les cinq tableaux que le Louvre possède rentrent tous dans cette catégorie. Le succès étant venu à la rencontre de Jean Miel sur un terrain qui lui était, pour ainsi dire, étranger, ne lui faussa point compagnie sur le sol qui lui appartenait en propre. Son séjour au delà des Alpes fut comme une longue ovation.

Les membres du *Schilderbent,* folle société où il avait reçu le baptême comique, l'avaient surnommé *Beije,* L'Abeille, par allusion au produit des ruches que désignait son nom (1). Les Italiens, affirme-t-on encore, l'avaient surnommé *Giovanni della Vite.* Que veut dire cet autre sobriquet? Il ne signifie absolument rien. Il doit y avoir là une seconde erreur, dont je ne puis percer le mystère.

Jean Miel ne consacrait pas tout son temps à la pein-

(1) Ce mot de *Beije,* qui est flamand et hollandais, a été défiguré en Belgique et en Hollande de la manière la plus bizarre, même par Immerzeel. Suivant les auteurs néerlandais, Jean Miel aurait été surnommé, dans le Schilderbent, *Bicker, Bieke* ou *Bike* : tous les catalogues et dictionnaires reproduisent cette assertion. Or, les mots *Bicker, Bicke* et *Bike* n'ont aucune espèce de sens. Comment, dès lors, peuvent-ils être un surnom, et quel genre d'intérêt peuvent-ils offrir?

ture : il gravait par moments des eaux-fortes, qui étaient bien accueillies du public. Les unes appartenaient au genre sérieux, comme l'*Assomption de la Vierge,* une *Sainte Famille,* où Jean le précurseur baise la main du Christ, *Jupiter enlevant Ganymède;* d'autres planches figuraient des motifs empruntés à la vie réelle, comme un *Pasteur jouant de la cornemuse*, assis près d'un arbre, ayant pour compagnie son chien et trois chèvres, l'une debout, les deux autres couchées: une *Vieille Femme cherchant les poux d'une petite fille*, devant une chaumière et en présence d'un âne; un *Villageois qui se tire une épine du pied,* au milieu d'un paysage, ayant derrière lui une bouteille dans un panier, près de lui un chien sur une butte de terre. Quelques estampes servaient à orner des livres : on en voit trois, par exemple, dans l'ouvrage de Famianus Strada : *De Bello Belgico*, *decades duæ*, qui représentent le siége de Maestricht par Alexandre Farnèse, la prise de la ville par le même général, la prise de Bonn par le prince de Chimay; elles sont datées de Rome, 1640, et portent la signature : *Jan Miele fecit et excudit.*

En 1646, le grand-duc de Toscane voulut avoir le portrait de Jean Miel, exécuté par lui-même, pour sa collection de peintres célèbres, où il se trouve encore, sous le numéro 117.

La renommée du coloriste flamand au delà des monts le fit recevoir membre de l'Académie romaine en 1648, et cette distinction causa un tel éblouissement aux amateurs et protecteurs des beaux-arts, que Charles-Emmanuel, duc de Savoie, lui offrit de venir travailler à sa cour, avec le titre de son premier peintre

et de magnifiques honoraires; Jean Miel ayant accepté, il le nomma chevalier de Saint-Maurice, lui donna même la croix de l'ordre en diamants, joyau d'une valeur considérable. Pour ses débuts, il peignit dans les compartiments des plafonds et les dessus des portes, au château de la Vénerie, onze allégories ou métamorphoses païennes et dix sujets de chasse, comme le Rendez-vous, le Départ pour le bois, la Poursuite du cerf, la Curée; les autres motifs mettaient en scène divers animaux. Une image symbolique très-compliquée ornait le plafond de la salle du trône, représentant les bienfaits si rares de la paix, avec cette devise : *Multis melior pax una triumphis*.

Cochin, Lalande et même Lanzi ont loué ces travaux en termes pompeux. Si l'on ajoutait complétement foi aux éloges du critique méridional, Jean Miel serait un grand maître, précisément dans le genre où l'on conteste son mérite, où on lui refuse un talent naturel. Les cinq tableaux que possède le Louvre, qui proviennent tous de l'ancienne collection et paraissent authentiques, me rendent cet enthousiasme suspect. Le long séjour de Miel au delà des monts l'a fait traiter par les Italiens comme un compatriote; et Baldinucci raconte en détail, avec une extrême complaisance, tous les incidents de sa vie. Les écrivains méridionaux lui ont donc fait une réputation littéraire bien supérieure à son mérite. Les toiles du Louvre le classent parmi les hommes médiocres.

Voici, par exemple, une *Halte militaire*. Des soldats en marche se sont arrêtés dans une caverne, pour y prendre du repos et faire manger leurs montures, peut-être pour y passer la nuit. La grotte singulière, aux

formes tourmentées, ne laisse pas d'avoir une physionomie pittoresque : une ouverture supérieure laisse découvrir le ciel ; une ouverture inférieure, la campagne. Des troupiers jouent aux cartes, un officier donne des ordres à un hallebardier ; à droite, dans l'ombre, un cavalier surveille le repas de son cheval ; au dehors, on aperçoit des tentes et un chariot. La toile rappelle certaines compositions de Wouwerman, mais il s'en faut bien qu'on y retrouve sa précision, sa touche élégante et sa poésie. Le dessin manque de vigueur, les contours sont mous ; la perspective douteuse ne détache pas assez l'un de l'autre les objets et les personnages, ne les échelonne point suffisamment dans l'espace. Et pourtant l'artiste a exagéré la dégradation des nuances. Les plans du fond pâlissent trop vite : ce n'est plus l'effet naturel de l'éloignement, c'est de la fadeur. Une sorte de vague importun plane sur toute l'image et empêche de la bien voir. La couleur est agréable, la faiblesse des tons lui donne un aspect moelleux ; mais cette harmonie, qui vient du manque de force, n'a rien de séduisant.

La *Dînée des voyageurs* forme pendant à ce tableau. Comme la scène a lieu en plein air, l'image est un peu plus nette. La composition ne manque pas de vivacité. Quelques individus, assis par terre, prennent modestement leur repas auprès d'une charrette attelée de deux bœufs ; d'autres mangent et chantent devant l'auberge, au son de la cornemuse ; un valet d'écurie verse à boire au conducteur d'un cheval de somme, une servante charme des volailles en leur jetant du grain. Mais la lumière est si molle, si faible, si vague, qu'on ne peut deviner à quelle heure du jour les passagers

ont fait halte. On prendrait les collines lointaines pour des bancs de vapeurs, et les nuages volatilisés flottent indistincts dans un ciel terne. Un motif si animé demandait une touche moins flasque. Des jeux de clair-obscur parmi les personnages, de beaux tons dorés sur les murailles de l'auberge eussent produit un si bon effet !

Les trois autres morceaux du Louvre donnent lieu aux mêmes remarques. Le *Paysage* figure une cabane adossée à de grandes masses rocheuses, près d'une rivière. A droite, une femme assise garde un troupeau, qui occupe le centre et la gauche de la toile; à côté d'elle, un jeune pâtre joue avec son chien. Des vaches, des moutons, une chèvre, un âne qui brait, forment le bétail qu'ils surveillent. L'âne est le personnage le plus intéressant, le plus animé du tableau. Cette image poussée au noir, sans perspective et sans lumière, pouvait être agréable dans sa fraîcheur : elle ne l'est plus. Les objets se détachent si peu les uns des autres que, si l'on fait quelques pas en arrière, ils semblent composer une seule masse. Rien, par suite, de moins décoratif que cette manière de peindre : dans un appartement, à une faible distance, les toiles forment de grandes taches sombres.

Pierre van Laar, le guide que suivait Jean Miel, dont il calquait soigneusement le style, passe pour avoir peint de mémoire : on vantait sa facilité à reproduire sur la toile des objets qu'il avait vus une seule fois. Son imitateur semble avoir procédé de la même façon. Les badauds peuvent admirer cette méthode expéditive : les connaisseurs ne la loueront pas. Elle a justement pour conséquence le vague et la mollesse, qui

déparent les œuvres de Jean Miel et affadissent également les toiles du Bamboche. Tous les défauts, que nous avons reprochés au peintre flamand déprécient les ouvrages du maître hollandais. La touche de l'un et de l'autre est si peu ferme, que leurs scènes rustiques ou comiques paraissent entrevues dans un songe.

Ils réussirent en Italie, à une époque où l'on était fatigué des madones, du grand art religieux et des efforts surhumains tentés par Buonarotti et ses élèves : ils auraient échoué dans les Pays-Bas. En Belgique et en Hollande, ils auraient eu pour rivaux François Hals, Teniers père et fils, Brouwer, Craesbeeck, David Ryckaert, Philippe Wouwerman, Terburg, Adrien et Isaac van Ostade, qui étaient tous leurs contemporains et traitaient des motifs analogues : de si redoutables concurrents les eussent environnés d'une nuit infranchissable. La biographie de Pierre van Laar nous en fournit une preuve directe. Après un long séjour au bord du Tibre, les instances de ses parents et une lettre de Sandrart le déterminèrent, en 1639, à regagner la ville de Harlem, où il était né (1). Il avait alors cinquante-sept ans. Sa famille croyait que son talent éveillerait la même admiration, récolterait les mêmes bénéfices en Hollande qu'au delà des Alpes. C'était une grave erreur. Les compatriotes de Bamboche trouvèrent sa facture indigente, comparée à celle des maîtres

(1) Et non point à Laren, près de Naarden, comme on l'a répété jusqu'ici, d'après un faux rapport d'Houbraken; non point en 1613, mais en 1582. Théodore Schrevelius, concitoyen et contemporain de Bamboche, et Sandrart, son ami, ne laissent aucun doute sur l'époque et le lieu de sa naissance. Il ne mourut pas en 1673, mais en 1642.

qui luttaient alors ouvertement et sincèrement contre la nature. On le délaissa peu à peu. Un marchand de tableaux, nommé Jean de Witte, lui donna le coup de grâce. Lui ayant commandé un tableau, et Pierre van Laar en ayant exigé 200 florins, il proposa le même sujet à Philippe Wouwerman, qui travaillait pour des prix minimes, comme la plupart des peintres hollandais. Philippe éclipsa Pierre, comme bien on pense, et Van Laar en conçut un chagrin mortel. La solitude augmenta autour de lui. Elle lui inspira un amer regret d'avoir quitté le sol italien, où la gloire et la fortune lui prodiguaient leurs sourires. Il annonça partout qu'il avait l'intention d'y retourner, fit même ses adieux à ses parents, à ses amis et connaissances; puis, un beau jour, il disparut. Théodore Schrevelins compare sa fin mystérieuse à celle d'Empédocle (1). Mais, par le fait, il s'était jeté dans un puits (2). Trois ans de séjour en Hollande avaient suffi pour le réduire au désespoir : cet homme jadis si gai luttait en vain contre une morne tristesse, et la violence de son affliction lui cacha l'horreur du suicide.

La postérité malheureusement a ratifié la dure sentence de ses compatiotes. Les tableaux de Van Laar et ceux de Jean Miel, son imitateur, ne sont ni recherchés,

(1) *Description de Harlem* (1648), p. 384.

(2) Houbraken tenait ce renseignement d'un peintre qu'il avait rencontré en Angleterre, et Florent le Comte le rapporte aussi. Bamboche, comme nous venons de le dire, mourut en 1642, et non pas en 1672 ou 1673. Son portrait gravé en 1765 par Cornelis van den Berg porte cette inscription : « Pierre van Laar, né à Harlem le 13 juillet 1582, mort dans la même ville le 30 juin 1642. »

ni estimés. On regarde à peine le petit nombre de ceux que possèdent encore les galeries publiques (1); on n'en voit, pour ainsi dire, chez aucun amateur, et quand il en passe dans les ventes, ils y figurent généralement parmi les anonymes, leur facture indécise tenant en échec le faible savoir des experts.

Jean Miel eut la bonne fortune de ne point retourner dans les Pays-Bas; mais le chagrin l'assaillit d'une autre manière et lui porta aussi un coup mortel. Malgré sa brillante position à Turin, le séjour du Piémont ne lui plaisait pas. Il avait constamment l'esprit tourné vers Rome, qui avait été sa première résidence, à laquelle se rattachaient tous les souvenirs de sa jeunesse. Mais le duc le comblait de faveurs, et il n'osait l'abandonner. La lutte qu'il soutenait contre lui-même lui devint fatale. Rien de pénible comme l'incertitude pour les imaginations fortes, qui exagèrent la répugnace et le désir, la joie et la douleur. Poursuivi par une idée fixe et n'ayant pas le courage de la mettre à exécution, délibérant sans cesse avec lui-même, Jean Miel tomba peu à peu dans une humeur sombre, où il se débattait en vain, comme un ramier pris au piége. Charles-Emmanuel ne le voyait pas dépérir : chaque fois qu'il voulait s'éloigner, il lui accordait une nouvelle grâce, et le peintre soucieux était enchaîné par la reconnaissance. L'épreuve dura trop longtemps pour ses forces : il mourut en 1664, et le duc de Savoie comprit trop tard le mal qu'il avait fait. Il commanda pour lui de somptueuses funérailles, où tous

(1) C'est le musée du Prado, à Madrid, qui en renferme le plus ; il en a dix, qui vont du n° 1452 au n° 1461.

les gentilshommes de sa maison suivirent la dépouille mortelle, que l'on ensevelit dans la principale église de Turin, dédiée à l'apôtre S. Jean. Plus heureux que le Bamboche, l'artiste indécis avait quitté le monde avec toutes ses illusions.

Pendant son séjour au bord du Tibre, Miel avait eu pour élève un de ses compatriotes, Jean Asselyn, né comme lui dans la ville d'Anvers, mais beaucoup plus tard, en 1610. D'après Scheltema, il aurait vu le jour à Diepen, dans le voisinage d'Amsterdam (1). C'est une opinion qui a encore besoin d'être discutée. Nous devons avouer pourtant que certains faits lui donnent de la vraisemblance. Jean Asselyn passe pour avoir reçu

(1) *Leven en Verdiensten van Rembrandt*, p. 69. Cette version toute récente et peu connue est fondée sur un passage du *Livre des Bourgeois par acquêt*, aux archives d'Amsterdam. On y lit la note suivante, folio 253 : *Joannes Asselyn*, *de Diepen*, 24 *janvier* 1652. Reste à savoir si elle veut dire qu'Asselyn était né à Diepen, ou *venait* de Diepen. La même question demande examen pour Simon de Vlieger, que l'on a cru jusqu'ici originaire d'Amsterdam ; le *Livre des Bourgeois* dit pourtant, folio 112 : *Symon de Vliegèr, de Rotterdam,* 5 *janvier* 1643. Nous devons néanmoins constater que la liste donne en général le lieu de naissance.

Elle m'indique d'une manière inattendue, folio 253, l'époque précise où Jacques van Loo vint s'établir dans la métropole hollandaise : *Jacob van Loo*, *de l'Ecluse*, *en Flandre*, 24 *janvier* 1652. Il arriva donc à Paris plus tard que je ne pensais (voyez dans ce volume, p. 27 et 28). Le *Coucher à l'Italienne* dut, par conséquent, être peint sur le sol des Pays-Bas. puisque la légende de la gravure le déclare exécuté en 1650.

Remarquons, pour terminer, que Jean Asselyn et Jacques van Loo acquirent le même jour le droit de bourgeoisie dans la ville d'Amsterdam.

d'abord les leçons d'Isaïe van de Velde, artiste né à Leyde, qui habita constamment cette ville, sauf de 1626 à 1630, où Harlem devint sa résidence. Asselyn aurait dû quitter la Belgique afin de se mettre sous sa tutelle. D'une autre part, les livres de la corporation d'Anvers ne font aucune mention de lui. Pourquoi n'aurait-il laissé aucune trace de ses débuts dans sa ville natale ? Il faudra consulter les registres baptismaux.

Asselyn partit très-jeune pour la péninsule italienne, où il résida de 1630 à 1645. Les membres du *Schilderbent* lui donnèrent le surnom de PETIT CRABBE (*Krabbetje*), à cause de sa taille minime et de sa main droite, noueuse, crispée, aux doigts tordus, vice organique qui l'empêchait de tenir convenablement son pinceau ; mais, à sa touche vive et spirituelle, on ne devinait pas cette difformité. Isaïe van de Velde, son premier maître, avait gardé la facture minutieuse, la couleur fine et lustrée du seizième siècle, les tons verts des Brueghel, de Paul Bril et de Roland Savery. Au delà des monts, Asselyn adopta une autre manière, imita les procédés et le style de Jean Miel, voua son admiration au Bamboche et à Claude Lorrain, qu'il prenait pour modèle, quand il exécutait les paysages.

Les quatre tableaux de sa main, qui ornent le musée du Louvre, sont peints dans le dernier style. Voyez, par exemple, le morceau de forme ovale intitulé : *Paysage*. Le site est joli. A gauche, une vieille tour, que porte un rocher, se dresse parmi les broussailles et parmi de grands arbres ; en face, montent vers le ciel des collines abruptes ; dans l'intervalle coule lentement une rivière sinueuse. Le soleil couchant dore

ses flots bucoliques, où sont amarrées deux barques, dore les hauteurs escarpées, les arbres, la vieille tour, dore aussi la base du firmament. Un muletier, sur la rive gauche, débarrasse deux mulets de leurs fardeaux. Une si agréable donnée pouvait produire un tableau charmant. Mais la touche est faible, les objets qui ne reçoivent pas directement la lumière, se perdent dans la pénombre, au lieu de s'y accuser savamment, à l'aide du clair-obscur; l'image entière flotte dans le vague, et l'aspect moelleux de l'ensemble ne compense pas ce défaut.

Les autres toiles inspirent exactement les mêmes observations. Le *Pont du Lamentano* devrait séduire à la fois les yeux et l'esprit. Ce vieux pont fortifié, qu'une tour protége au centre et que deux poternes barricadent aux extrémités, enjambe une rivière peu profonde, qui se trouve guéable en ce moment, le Teverone. Une femme montée sur un bœuf va traverser le lit, où piétinent déjà des animaux. Une rangée de collines forme rideau dans le fond. Il y a là les éléments d'une gracieuse idylle. Mais l'œuvre est terne, sans lumière; les couleurs ont poussé au noir, à un tel point que l'œil ne peut saisir les différents plans. Si le tableau était agréable dans sa fraîcheur, il a tout perdu avec l'âge.

Une *Ruine dans la campagne de Rome* et la *Vue du Tibre* ne satisfont pas davantage. On retrouve là encore les défauts de Jean Miel. La ruine est un énorme pan de muraille, qui s'effile comme un obélisque, au milieu de la verdure. Contre la base, des campagnards ont appuyé une hutte, que le débris menaçant écraserait de son poids, s'il venait à crouler. Des chèvres et des

moutons broutent l'herbe flétrie, sous la surveillance de deux pâtres indolents. Une chaîne de montagnes forme la perspective. Cette bucolique devrait avoir du charme. Mais la lumière manque partout, dans le ciel, dans la campagne, sur les animaux et les bergers. Or, la lumière seule donne la vie, donne un sens au paysage.

Le *Passage du gué,* que possède le musée de Bruxelles, appartient aussi à la manière italienne de Jean Asselyn. La composition offrait au pinceau un thème heureux. Une large rivière, bordée à gauche de monuments, est traversée par des bœufs et des ânes, que guide un villageois. Le site fait rêver, mais le dessin est mou, la couleur est terne. Le ciel, par bonheur, pronostique dejà la seconde manière du peintre. De grands nuages roux y flottent librement sur la mer d'azur, et dénotent par la vérité de leur aspect que l'auteur ne suivait pas toujours une trace, qu'il observait directement la nature et nouait peu à peu avec elle des relations intimes.

Nous savons en effet par divers narrateurs que Jean Asselyn, ne se fiant pas à sa mémoire, étudiait soigneusement dans la campagne de Rome, copiait les sites remarquables, les villes pittoresques, les bois, les rochers, les montagnes, les agrestes demeures, les ruines, les antiquités, les personnages et les animaux; il les dessinait d'abord sur le papier, pour les introduire plus tard dans ses compositions. Il préparait ainsi la métamorphose de son talent, qui devait le réconcilier avec la lumière, la perspective et le clair-obscur, donner à ses tableaux un prestige et une valeur durables.

Enfin l'heure du retour sonna dans sa chambre d'auberge. Il se mit en route avec Nicolas de Helt Stockade, peintre hollandais qui avait vu le jour à Nimègue en 1614 et habité longtemps Venise et Rome (1). Pendant une halte qu'ils firent à Lyon, les voyageurs se trouvèrent en rapport avec un certain Houwaart Koorman, d'Anvers, qui était père de deux jolies filles : Nicolas de Helt épousa l'aînée, Asselyn la cadette; puis les nouveaux mariés emmenèrent leurs femmes en Hollande (2). Car le paysagiste n'alla point s'établir à Anvers; il choisit pour séjour la ville d'Amsterdam, où Nicolas de Helt fixa également sa résidence.

Au bord du Zuyderzée, parmi les grands naturalistes de l'époque, Asselyn subit de nouvelles influences. Il se rapprocha en même temps de son maître, Isaïe van de Velde; Bamboche et Jean Miel furent oubliés. Leur ancien admirateur devint un peintre hollandais. Alors seulement il mérita ces éloges d'Immerzeel, qui, pas plus que d'autres, ne soupçonne que l'artiste émigré a eu deux manières. « Ses tableaux, dit-il, sont ornés des ruines de grands monuments, placés dans des sites champêtres remarquablement beaux en eux-mêmes, ou agréablement disposés. Sa couleur est

(1) Il mourut en 1669 à Amsterdam. Un tableau de sa main, *Joseph reconnu par ses frères*, orne la chambre à coucher, dans le palais du Roi, séjour momentané du souverain quand il visite la capitale de la Hollande.

(2) « Ce fait m'a été raconté par Abraham Genoels, qui le tenait de Laurent Franck, domicilié à cette époque dans la maison d'Houwaart, avec le statuaire Arnold Quellin, qui a sculpté la façade de l'hôtel de ville, à Amsterdam. » *Houbraken*.

claire et transparente, sa lumière chaude, sa touche libre et ferme; ses figures sont bien dessinées, judicieusement motivées. Ses agrestes images méritent la faveur qu'elles ont toujours obtenue. Il a aussi exécuté des batailles. »

Rembrandt avait de ses facultés une opinion si avantageuse qu'il a gravé son portrait à la pointe, sur une planche grand in-4° (1). Il est représenté à mi-corps, presque de face, debout, enveloppé dans un manteau; un chapeau conique, de haute forme et à larges bords, couvre sa tête ornée de longs cheveux; dans la main gauche, il tient un gant, et il appuie la droite sur une table, où sont posés sa palette et différents livres : le fond est blanc, nu, sans aucun trait. Cette eau-forte a servi de modèle pour toutes les effigies d'Asselyn (2).

Dans le célèbre cabinet du baron Verstolk de Zoelen, vendu, je crois, récemment, se trouvait un magnifique paysage, avec des figures et des animaux, que les Hollandais regardent comme un des chefs-d'œuvre de leur école. La galerie Van der Hoop, à Amsterdam, contient aussi une belle page, où une ruine massive et des paysans, avec des ânes et des mulets, occupent le premier plan; au centre, un pont traverse une rivière; des montagnes d'un bleu pâle azurent le fond. Asselyn, dans sa seconde manière, savait très-bien rendre les effets de la perspective.

(1) Hauteur, 6 pouces 11 lignes; largeur, 6 pouces.

(2) Il en existe deux états, suivant Kramm. Dans l'un, on voit derrière l'artiste un chevalet, qui porte une toile où se dessine un motif d'architecture : il est très-rare; l'autre, comme nous venons de le dire, a un fond nu.

Kugler vante beaucoup une *Ruine au sommet d'un roc*, appartenant à la Pinacothèque : les qualités principales de ce tableau, vigueur de la touche et harmonie du clair-obscur, le datent de l'époque où Jean utilisait ses esquisses italiennes avec la finesse du pinceau hollandais. Il faut encore signaler une toile qu'on admire, en Angleterre, chez sir Thomas Baring, ayant pour sujet une femme et du bétail, qui se reflètent dans l'eau à l'entrée d'une caverne. J'ai possédé moi-même, pendant quelque temps, un travail de ce genre : une grotte pittoresque, au milieu de laquelle semblait, pour ainsi dire, se trouver le spectateur, laisse découvrir, par une grande arcade, une plaine déserte et de bleuâtres montagnes, qui excitent à la rêverie. Des arbustes et des plantes grimpantes festonnent, pavoisent les flancs du rocher. Sous la voûte dort une flaque d'eau, où s'abreuvent des vaches, que garde une paysanne. Le coloris a la transparence lumineuse des maîtres hollandais.

Quels événements funestes ou heureux bigarrèrent la vie d'Asselyn, pendant qu'il habitait la ville d'Amsterdam ? On l'ignore. En 1660, à l'âge de cinquante ans, il fut entraîné dans la ronde éternelle des morts, dans l'immense tourbillon des êtres qui disparaissent.

Les prix de vente publiés par Immerzeel prouvent que ses tableaux ordinaires valent de 1,000 à 2,000 francs, ses meilleures toiles de 4 à 5,000.

Pendant qu'il pratiquait sa seconde manière, Asselyn forma un élève, qui l'a peut-être éclipsé. Frédéric Moucheron, né à Embden en 1633, d'une vieille famille française transplantée d'abord dans la Zélande, puis à

Anvers, réfugiée plus tard en Hollande pour échapper au duc d'Albe, vint prendre ses leçons dans la grande ville commerciale, amarrée, pour ainsi dire, au bord du Zuyderzée. L'engouement ou le caprice ne l'entraînèrent point au delà des Alpes; la France nouvelle, l'aube splendide et fortunée du règne de Louis XIV, séduisirent son imagination. Il n'avait que vingt-deux ans, lorsqu'il transporta son domicile à Paris, où il fit un long séjour. Ce fut la nature française qu'il étudia; ce fut dans les environs de la capitale et au bord de la Seine qu'il familiarisa son crayon et son pinceau avec les arbres et le ciel, les fleurs et les broussailles, les monuments et les chaumières, les parcs et les fontaines, les grands escaliers aristocratiques, les élégants costumes, les hautes futaies, les collines pittoresques et les plaines fertiles. Quand il eut rempli d'esquisses ses portefeuilles, il ne retourna point en Hollande, mais alla chercher fortune à Anvers, d'où était parti son maître Asselyn. Trompé dans son attente, il partit bientôt pour Amsterdam, où il passa le reste de son existence et mourut en 1686.

Le seul tableau de sa main que possède le Louvre a un charme poétique. C'est un *Départ pour la chasse*. A l'extrémité d'un parc se dresse un escalier monumental, flanqué de deux socles spacieux, qui portent des vases énormes. Les balustrades longent deux massifs de grands arbres effilés, à la verdure un peu grêle, dont les tiges et les sveltes rameaux s'élancent vers les nues, comme une sorte de végétation fantastique. Nul développement horizontal, aucune branche formant parasol. Avec cet encadrement superbe, les

larges degrés ont quelque chose d'imposant et de royal : il semble qu'ils doivent conduire dans un palais magique. Un seigneur et une dame les descendent : ils se dirigent vers les montures que tient un piqueur. Des chiens, des chevaux, des chasseurs prêts à partir animent la scène matinale. Dans le fond, une campagne au sol ondulé atteint une double chaîne de collines et de montagnes. Il est de très-bonne heure : le jour qui se lève éclaire au loin la plaine brumeuse et dore la frange des nues. L'ombre sommeille encore sous les rameaux. On prétend que les personnages sont d'Adrien van de Velde.

L'heureuse conception de ce tableau, la vigueur de la touche et l'harmonie de la couleur lui donnent un attrait spécial. On y remarque des analogies avec les motifs et l'exécution de Wouwerman; mais, à beaucoup d'égards, Wouwerman n'a pas fait mieux.

Nous n'avons pas terminé la liste des émigrés flamands, pour lesquels la péninsule italienne devint une seconde patrie. Un certain Louis Primo, né à Bruxelles, passa la plus grande partie de son existence au delà des monts, y changea presque de nature et y mourut en 1670. Je suppose qu'il s'appelait Primon ou Primont, et que les descendants des Latins, en supprimant une ou deux lettres, auront donné à son nom une physionomie indigène. A Anvers, une famille que désignait le même vocable, fabriquait des miroirs ou peignait les bâtiments. Le coloriste bruxellois avait vu le jour en 1606, et, comme nous l'apprend Houbraken, dès qu'il put compter sur son talent pour vivre, il s'achemina vers Rome : il n'était âgé que de vingt ans. Son habileté à peindre le

portrait lui fit sur-le-champ une destinée. Sa manière était soigneuse, intelligente et fine. Le pape Alexandre VII, plusieurs cardinaux et maintes personnes de distinction voulurent avoir leur image peinte par lui. Les amateurs du second ordre suivirent un exemple qui venait de si haut. Louis Primon n'eut plus dès lors qu'à ne pas rebuter la fortune.

Les membres du *Schilderbent* le surnommèrent Gentile, *Gentil,* soit à cause de sa facture délicate, soit à cause de ses belles manières, car c'était un élégant cavalier, qui recherchait le grand monde et s'y faisait bien venir par sa courtoisie. Cette dernière interprétation est celle que donne Sandrart.

En parlant de lui, Descamps laisse échapper une de ses amusantes naïvetés. « On ne sait, dit-il, ce qui porta ce peintre à faire plus particulièrement le portrait; il peignait très-bien l'histoire en grand, et d'une manière si large et si vigoureuse qu'on a de la peine à croire que le peintre d'histoire soit le même que celui qui a peint le portrait. » Et il cite, comme preuve, un tableau dont Louis Primon avait orné la chapelle de la Trinité, dans l'église Saint-Michel, à Gand : il représentait le Fils de l'Homme qui venait de mourir sur le bois sanglant et que des anges montraient à Dieu et à la Vierge. Or, si l'on consulte son *Voyage pittoresque,* on y trouve ce jugement sur l'œuvre préconisée : « Jésus-Christ mort, peint par Louis Primo Gentil; le dessin, assez correct, est sans finesse; les têtes sont médiocres, sans expression. » Voilà ce qui prouve que l'auteur traitait supérieurement l'histoire!

Cet ouvrage et deux autres tableaux, placés ancien-

nement dans l'église de Coudenberg, à Bruxelles, donnent lieu de penser que l'artiste ne séjourna pas quarante-quatre ans sur le sol italien, sans jamais revoir sa patrie. Selon toute vraisemblance, il y fit au moins un voyage. Les deux toiles de Bruxelles étaient placées dans le chœur, à droite, au-dessus des stalles : l'une avait pour motif la *Vocation de S. Augustin*, ou S. Augustin touché par la grâce ; l'autre, sa consécration comme évêque. Descamps les juge dans une seule phrase, trop sèche et trop vague pour nous renseigner suffisamment : « Ces deux sujets, dit-il, sont bien traités et d'une assez belle manière et facile. »

Louis Primon a dû faire d'autres ouvrages dans les Pays-Bas, notamment les deux morceaux du musée de Gand, toiles si médiocres que je ne me rappelle même pas les avoir vues. Le catalogue rédigé par M. Sunaert en indique les motifs, mais ne donne aucun renseignement sur la facture.

On trouverait sans doute au delà des Alpes, en cherchant avec soin, des pages de Louis Primon ; cependant, en Italie même, son nom et ses ouvrages sont tombés dans la plus profonde obscurité. Il y a toute apparence qu'il dut sa réputation et sa fortune à un de ces engouements qui sont, dans les beaux-arts, dans la littérature et dans la politique, le *summum* de la folie humaine. On voit alors les nations se prosterner devant des incapables, des fourbes, des charlatans et des scélérats. Elles encensent, comme les Égyptiens, des idoles à tête d'âne, de buffle ou d'épervier. Tant que l'illusion se prolonge, le bélître est admiré, choyé, respecté, adoré. Souvent la mort

du faux grand homme peut seule rompre le charme. Et alors l'historien est obligé de se demander, comme je l'ai déjà fait plusieurs fois, quel sortilége avait égaré l'opinion publique.

Peut-être faut-il ranger parmi les fétiches, que divinise la stupidité humaine, un autre de ces chevaliers errants du pinceau, qui cherchaient des aventures dans les régions lointaines, Livin Mehus. Il joua un rôle si brillant au delà des monts, que les auteurs italiens nous fournissent les détails les plus abondants sur sa biographie et ses travaux. Nous pourrions donc lui consacrer un grand nombre de pages, qui seraient très-agréables à lire, parce qu'il a eu la vie la plus accidentée. Mais pourquoi nous occuper de lui, sauf d'une manière superficielle? Presque tous ses tableaux ont disparu, et de ses dessins même, que l'on admirait beaucoup, pas un seul n'est resté. Quel amateur connaît Livin Mehus? Nous lui mesurerons donc la place d'une main avare, dans ce panthéon des gloires flamandes, que nous avons été contraint d'élargir pour de plus dignes que lui.

Mehus avait vu le jour à Audenarde en 1630. Les malheurs qui suivirent la mort de l'archiduchesse Isabelle, en 1633, les invasions réitérées des provinces belges par les troupes de la Hollande et les armées françaises, déterminèrent ses parents à quitter les Pays-Bas catholiques. Ils choisirent pour refuge la ville de Milan. Destiné d'abord à une carrière scientifique, le jeune Mehus ne montra ni aptitude ni zèle pour ce genre d'études, et ressentit une grande joie, quand son père le mit dans l'atelier d'un certain Karel (en italien *Carlo*), peintre flamand qui se disait

chargé par les États de Hollande de retracer toutes les batailles que gagnait ou perdait la république... à Milan sans doute et aux environs. Sous ce maître hâbleur, Livin fit de si rapides progrès qu'il dépassa toute prévision et toute espérance : dès l'âge de quinze ans, il pouvait non-seulement reproduire avec exactitude n'importe quel objet naturel, mais agencer et exécuter de petits tableaux historiques. Cette adresse précoce lui inspira le désir d'aller au bord du Tibre développer son talent. Mais son père n'était pas en position de lui fournir l'argent nécessaire pour payer les frais du voyage. Il prit donc le parti de s'esquiver, sans autres ressources que ses crayons, ses pinceaux et quelques pièces de monnaie. Il atteignit de la sorte les murs de Pistoie; mais quand il en franchit les portes, il n'avait plus un denier dans sa bourse. Que faire? Les premières ombres du soir descendaient sur la ville paisible, et avec elles descendaient pour le voyageur l'inquiétude et la tristesse, car il fallait trouver un gîte, trouver même un repas, et le talisman qui ouvre les hôtelleries manquait à Livin Mehus. Il errait tout pensif à travers les rues, lorsqu'il avisa sur la porte de sa boutique un honnête bourgeois, qui aspirait la fraîcheur de l'air après une chaude journée. C'était un fabricant d'instruments de musique. Livin s'arme de courage, et tout en balbutiant, tout en rougissant, il lui fait l'aveu de sa détresse. Le brave homme était justement un amateur des beaux-arts, et le positivisme bestial, l'orgueilleuse ladrerie de notre époque n'avaient pas alors desséché tous les cœurs. L'industriel offre au jeune novice de passer la nuit sous son toit, de s'éta-

blir même dans sa maison, en attendant que les circonstances lui permettent de continuer son voyage. Pour lui témoigner sa reconnaissance, le fugitif ne tarda pas à lui offrir quelques dessins à la plume, représentant des batailles. Le luthier y reconnut les prémices d'un talent peu ordinaire, et les montra au capitaine Forteguerri, descendant d'une illustre famille, qu'une chance heureuse amena dans sa boutique. L'opulent seigneur... je vous ai bien dit que l'histoire de Mehus était des plus intéressantes... mais je ne puis vous la conter, si ce n'est en peu de mots. Donc l'opulent visiteur admira les esquisses, dit au marchand que son hôte donnait les plus grandes espérances et qu'il voulait à son tour l'héberger. Il l'emmena effectivement dans son château, où une splendide collection de peintures ornait et vivifiait les murailles. Et, non content de lui donner asile, le capitaine Forteguerri, sans lui imposer aucun travail, lui assura une pension pour le mettre à l'abri de toute gêne. Bientôt, saisissant une occasion favorable, il présenta Mehus au prince Mathias, fils du grand-duc Cosme II, qui jugea son mérite naissant de la manière la plus favorable, le prit à son service et augmenta le traitement qu'il recevait de son généreux protecteur. Il poussa même tellement loin la bienveillance qu'il lui fit donner des leçons par Pierre de Cortone. Livin imita le style de son nouveau maître, cela va sans dire, et une brillante, une heureuse carrière s'ouvrait devant lui, lorsque l'envie, sortant de sa caverne infecte, comme dit Shakespeare, le harcela au point de l'exasperer. Un jour, dans un accès de mauvaise humeur, il abandonne secrètement

Florence, voyage encore à l'aventure, puis, voulant voir de près ces batailles qu'il peignait si bien d'imagination, il s'enrôle parmi les troupes qui défendaient Christine de Savoie contre les Espagnols et, pendant trois ans, fait le coup de feu pour la régente. Le prince Mathias l'avait perdu de vue, et il semble qu'après une si violente équipée il ne devait plus lui porter aucun intérêt. Il lui dépêche à Milan un gentilhomme, le fait ramener à Florence, lui témoigne une faveur plus passionnée, aplanit sous ses pas tous les chemins, facilite son mariage avec la sœur d'un ecclésiastique, le comble de bienfaits et d'honneurs, le couronne de joie et de lumière. La noblesse, le clergé, les amateurs se disputent ses ouvrages. Le grand-duc de Toscane lui demande son portrait exécuté de sa propre main, pour la fameuse collection d'images de peintres célèbres dues au pinceau des modèles. Tout lui sourit, tout le charme. Il meurt en plein succès, à Florence, le 7 août 1691, sans avoir connu le désenchantement et les revers : on lui fait de pompeuses obsèques, on abrite avec respect sa dépouille dans l'église Saint-Jacques des Fossés.

Puis, comme sous la zone torride, à ce brillant coucher de soleil succède tout d'un coup l'obscurité; la nuit arrive profonde, implacable, une nuit sans lune et sans étoiles.

On ne peut apprécier le talent de Mehus que dans la Toscane. Les peintures qui ornent la coupole de l'église Notre-Dame de la Paix, à Florence, attenante au couvent des Bernardines réformées, doivent, dit-on, être classées parmi ses meilleurs ouvrages. Le palais Pitti renferme un tableau allégorique, le

Triomphe de l'Ignorance, composition railleuse dont on vante la belle couleur, mais qu'il faudrait voir et décrire avec soin. Le palais des grands-ducs et le musée contiennent d'autres pages de sa main, notamment les œuvres célèbres qui figurent les *Quatre Saisons.* Le portrait de l'artiste occupe une place dans la série des peintres fameux. La ville de Prato offre aux voyageurs trois morceaux dus à Mehus : *S. Pierre d'Alcantara faisant communier Ste Thérèse*, tableau que possède la cathédrale ; *la Vierge et le Christ enfant, avec S. Joseph et deux apôtres*, qui décore l'église Saint-Silvestre; le *Mariage mystique de Ste Catherine d'Alexandrie,* abrité sous les voûtes de l'église Saint-Marc. Peut-être pourrait-on retrouver en Italie quelques ouvrages du peintre flamand, très-admirés de ses contemporains : *Agar et Ismaël,* le *Repos de Bacchus et d'Ariane*, le *Combat d'Achille,* la *Récolte de la manne.* Quelle est au juste la valeur de ces tableaux? Nul texte digne de confiance ne nous l'apprend. Les éloges des vieux historiens et critiques ne peuvent être acceptés que sous bénéfice d'inventaire, et, parmi les écrivains modernes, pas un seul connaisseur n'a jugé ces toiles curieuses.

CHAPITRE XVIII

LES PEINTRES FLAMANDS DISPERSÉS.

DAVID DE CONINCK, élève de Pierre Boel, peintre d'animaux, de fleurs et de fruits, travaille en France et en Allemagne, puis s'achemine vers l'Italie. — Le succès qu'il obtient à Rome l'empêche de quitter la ville, où il meurt après une brillante et heureuse carrière. — La famille VAN BLOEMEN. — Départ de *Pierre* pour l'Italie, où il adopte le style à la mode. — Rareté de ses ouvrages. — *François van Bloemen*, son frère, va le retrouver au delà des Alpes. — Il imite Gaspard Dughet et Claude Lorrain. — Enthousiasme qu'il excite. — *Norbert van Bloemen*, son jeune frère, ne réussit pas au bord du Tibre et vivote dans l'indigence à Amsterdam. — Derniers membres de la famille BRUEGHEL, *Jean Peeters* et *Abraham*. — — Goût passionné des Italiens pour leurs tableaux. — Malheur imprévu qui trouble la raison et cause la mort d'Abraham. — Les deux THÉODORE VAN LOON, père et fils. — Obscurité de leur biographie. — Talent du fils, dont les œuvres sont encore très-nombreuses en Belgique. — La famille VAILLANT, dispersée dans toute l'Europe. — Conclusion du Livre cinquième.

Comme les graines légères qu'emportent les vents, les artistes des provinces flamandes et wallonnes, bannis par l'indigence, prenaient racine dans tous les

lieux qui leur fournissaient les moyens de vivre et d'exercer leur talent. Nous allons passer en revue les derniers de ces proscrits morts au delà des Alpes, puis nous suivrons à travers l'Europe les autres émigrés.

Un peintre d'animaux, David de Coninck, fut enchaîné sur la terre étrangère par les incantations du puissant magicien qu'on nomme le succès. Il passe pour être né à Anvers en 1636, mais on n'a pas encore publié son acte de baptême. Descamps, je ne sais d'après quel indice, le déclare élève de Jean Fyt ; il assure qu' il resta chez ce maître assez longtemps et que ses progrès finirent par inquiéter son guide : il ajoute que leurs tableaux ont été souvent confondus et payés le même prix dans les ventes publiques. Les archives de Saint-Luc démentent toutes ces assertions : elles prouvent que David de Coninck entra dans l'atelier de Pierre Boel en 1659-1660, et fut reçu franc-maître en 1663-1664, après un noviciat qui n'excédait point la durée ordinaire. Il peignait, comme son professeur, des animaux vivants ou morts, des fleurs et des fruits. Quand il eut terminé son apprentissage, il vint en France, d'où il passa en Allemagne : partout les grands seigneurs firent usage de son pinceau. Mais le but vers lequel gravitaient principalement ses désirs, c'était la presqu'île fortunée que les artistes regardaient alors comme un pays de Cocagne. En 1668 enfin, il put mettre le pied sur cette terre magique, promener son enthousiasme dans la ville éternelle. Il y fut très bien accueilli des peintres et des amateurs. Les membres du *Schilderbent* le surnommèrent Rammelaar, mot flamand et hollandais, qui

signifie *lapin mâle*. KONYN, dans les mêmes langues, veut dire aussi *lapin* : ce fut en jouant sur le substantif *konyn* et sur le nom propre *Coninck*, qu'on donna pour sobriquet au voyageur un troisième vocable. Lui-même, d'ailleurs, se plaisait à introduire un lapin dans ses tableaux. C'était un rébus et une marque d'origine (1).

Par suite de la bienveillante réception qui lui avait été faite, il avait chaque jour des distractions nouvelles. Mais il s'aperçut bientôt qu'elles dévoraient tout son temps. Il préféra le travail au plaisir, se claquemura comme un ermite. Ayant un grand nombre de commandes, il ne sortait de son atelier qu'avec un ou deux tableaux finis. Autour de sa demeure silencieuse, la renommée proclamait tellement ses mérites, que ses bénéfices surpassèrent promptement ceux des peintres d'histoire. Un tableau du musée de Lille explique cette vogue prodigieuse. C'est une ample toile décorative, où des fleurs et des fruits sont, pour ainsi dire, mis en scène. Dans une vaste campagne, au pied d'un grand arbre, sur un bloc de pierre taillée, des raisins, une grenade, des figues, des liserons, des pêches et des roses sont habilement groupés. Devant le bloc, un melon fendu par la maturité laisse voir sa pulpe d'or; sur la terre gisent éparpillés d'autres grenades et d'autres raisins; un écureuil et deux cochons d'Inde leur tiennent compagnie. Cramponné à une branche, au-dessus des provisions splendides,

(1) Au lieu de *Rammelaar* ou *Rammelaer*, avec une désinence flamande, Descamps a mis ROMELAER, mot qui ne veut absolument rien dire; chose plus étonnante encore, le Hollandais Immerzeel a répété ce barbarisme sans le comprendre.

un perroquet se penche et becquète les raisins. C'est une œuvre brillante d'aspect, où l'éclat des fruits contraste avec le fonds moelleux et sombre. Tout frappe dans ce tableau, l'originalité de la manière, la beauté de la couleur, l'exécution vive et forte, où le peintre a cherché la vigueur de l'effet, non les délicatesses de la facture. On ne peut rien imaginer de plus somptueux et de plus décoratif. La lumière italienne devait donner à des toiles ainsi traitées une magnificence inouïe, et l'on conçoit que les gens riches voulussent égayer leurs appartements de ces radieux spectacles. On y reconnaît l'influence de Pierre Boel, non de Jean Fyt, qui ne possédait pas, à beaupres, cette puissance poétique.

En s'installant au bord du Tibre, Coninck n'avait pas l'intention d'y rester à jamais : il comptait bien retourner un jour ou l'autre dans sa patrie. Mais l'empressement des amateurs ne diminuait pas; on le harcelait de commandes, on l'obsédait de prières, on lui payait d'avance ses tableaux. Travaillant toujours, recevant toujours, vivant au milieu du bien-être et du luxe, il retardait sans cesse l'époque de son départ : il le retarda si bien que la mort changea son itinéraire et l'emporta, sur son cheval pâle, dans des régions inconnues. C'était un dénoûment précoce : l'artiste n'avait que cinquante et un ans.

Aucune étude spéciale n'ayant été faite sur David de Coninck, la lumière manque autour de son œuvre, qui est peut-être considérable. Ses peintures doivent abonder en Italie; dans le reste de l'Europe, elles sont rares et clair-semées. On en voit deux, de grande dimension, au musée d'Amsterdam. L'une montre au

spectateur six chiens poursuivant un cerf, qui sort de l'eau en grimpant sur un morceau de roc; un limier mord déjà une de ses jambes de derrière; le fugitif en culbute un second, le jette à la renverse, pendant qu'un troisième, pour prendre terre, escalade une souche. La toile est signée en toutes lettres : DAVID DE CONINCK (1). L'autre figure une *Chasse à l'ours* : cinq dogues y attaquent la bête sauvage ; l'œuvre porte également la signature du maître, et, en plus, la lettre *f* (2). Dans la galerie de Vienne, des canards morts sont attachés à un arbre; dans la collection de Gand, un jardin, orné de fontaines, est peuplé d'animaux domestiques. Je ne sais quel genre de facture et quelle valeur ont ces toiles; mais il y a lieu de croire qu'elles méritent une sérieuse étude. Descamps cite avec admiration un tableau qui ornait les appartements du prince Charles de Lorraine, à Bruxelles.

La famille Van Bloemen a laissé derrière elle une traînée lumineuse; d'après sa brillante renommée littéraire, ses tableaux devraient offrir des qualités supérieures. Je doute que l'examen confirme cette hypothèse.

Un certain Pierre van Bloemen ayant épousé, à Anvers, Jeanne Heydens, en eut neuf enfants, parmi lesquels trois se livrèrent au culte passionné des images. Le premier, qui portait le même prénom que son père, vint au monde en 1657 : il fut baptisé dans la cathédrale le 17 janvier (3). Il entra comme élève,

(1) Hauteur 1 m. 86 ; largeur 1 m. 83.

(2) Hauteur 1 m. 87 ; largeur 1 m. 82.

(3) A la même époque, en 1656-1657, Adrien van Blommen (l'orthographe importe peu) entrait, comme élève, chez Jean

en 1666-67, chez Simon van Douw, peintre peu connu, imitateur de Wouwerman, reçu franc-maître en 1653-1654. Le musée de Lille possède un tableau de sa main, *Le Gué*, où on lit la signature : *S. V. Douw f, a°* 1671. Ses tableaux sont rares dans les galeries publiques, mais il en passe dans les ventes. Il devait jouir d'une assez grande considération à Anvers, car il forma un certain nombre d'élèves (1). Pierre van Bloemen obtint la maîtrise en 1673-74, lorsqu'il n'avait que dix-sept ans. Les archives de la corporation anversoise ne laissent aucun doute à cet égard. Il partit ensuite pour l'Italie et fit à Rome un long séjour. Les membres du *Schilderbent* le surnommèrent *L'Etendard*, probablement parce qu'il peignait souvent des drapeaux sur ses toiles militaires. Combien de temps dura son absence? On l'ignore. Son nom ne reparaît dans les archives de la ghilde qu'au bout de vingt ans. Il reçut alors comme élève, en 1694-95, Daniel-Jacques de Bruyn et Guillaume de Haen. Un auteur anonyme décrit ainsi sa manière : « Il peignait de beaux chevaux, des bêtes à cornes, des batailles, des caravanes, des ruines et des monuments antiques. Ses toiles ont une grande analogie avec celles de Wouwerman; l'exécution atteste beau-

Peeters. Les registres de Saint-Luc ne disent pas autre chose. Était-il parent de Pierre van Bloemen le père? Kramm cite un beau portrait, gravé par Van Halen, du fameux collectionneur hollandais Zomer, où on lit le nom du peintre *A. van Blommen*. Cette effigie annonce, dit-il, un vrai mérite. Les *Liggeren* ne mentionnant pas l'admission à la maîtrise d'Adrien van Blommen, on peut croire qu'il alla s'établir en Hollande.

(1) En 1672-73, il admit dans son atelier François Valek et Jean Francis Verbraken ; l'année suivante, Pierre Verpoorten.

coup de facilité. Son dessin est correct, sa couleur excellente : il habillait souvent ses personnages de costumes orientaux. Sa touche est large, vigoureuse, pleine de sentiment. Il savait faire un habile usage du clair-obscur et disposait ses masses avec intelligence. Il a gravé à l'eau-forte quatre petits paysages. » Immerzeel et Descamps ne le traitent pas moins bien. « Les personnages, dit le premier, occupent beaucoup de place dans ses tableaux et représentent de la cavalerie en marche, des siéges, des combats, et aussi des fêtes de village, des marchés, des réjouissances populaires, comme ils ont lieu en Italie, morceaux où il montra une grande vérité dans le dessin et la couleur, une touche très-agréable dans l'exécution des figures, qu'il habillait souvent à la mode orientale. Ses chevaux sont d'une facture admirable : il leur donnait des formes élégantes et délicates, des poses distinguées, une expression naturelle. De beaux motifs d'architecture, des bas-reliefs, des statues mutilées, qui flattent les yeux par leur noble style, par leur coloris et leurs tons, ornent ses paysages. Ses meilleurs tableaux sont estimés généralement et recherchés ; mais il y a dans quelques-uns de ses ouvrages une certaine raideur. »

Voilà des jugements qu'il m'est impossible de contrôler ; bien mieux, j'ignore où les auteurs en ont trouvé les éléments. Je n'ai jamais vu dans une galerie publique, dans une vente ou chez un amateur, une seule toile de Pierre van Bloemen. Le musée d'Anvers lui-même n'en possède aucune. Un de ses tableaux figure sur le catalogue du musée de Vienne : c'est un paysage italien, avec les ruines d'un aqueduc

et une tour circulaire au second plan; au premier, des hommes et des bêtes se reposent, un muletier passe avec trois mules. Quelle valeur a ce morceau? Quel en est le caractère? Nul livre ne les indique.

En 1699, Pierre van Bloemen fut nommé directeur de la ghilde anversoise. Il demeurait Marché aux bœufs. Jusqu'en 1718, il reçut des élèves dans son atelier (1). On ignore à quelle époque il avait épousé une certaine Jeanne, dont les archives de Saint-Luc ne désignent pas le nom de famille. Elle mourut en 1718 et fut ensevelie, le 30 octobre, dans l'église Notre-Dame, sous une pierre tumulaire, devant la chapelle du Saint-Sacrement. Son mari ne tarda guère à la suivre : le 6 mars 1720, on le déposait à son tour sous une dalle funèbre, dans la même église, probablement à côté de sa femme.

Son portrait aux deux crayons, rouge et noir, dessiné par lui-même, qui faisait partie de la collection Goll van Franckensteyn, fut vendu publiquement à Amsterdam en 1833.

Tandis que Pierre van Bloemen résidait au bord du Tibre, son frère puîné, Jean-François, vint y travailler près de lui, emporté par cette aveugle infatuation, qui a causé tant de préjudice, en Europe, à toutes les écoles nationales. Il avait aussi vu le jour à Anvers, où il fut baptisé dans la cathédrale le 22 mai 1662. Il paraît qu'il s'éprit tardivement de la peinture, puisqu'il entra seulement, comme élève, chez Antoine Goubau en 1681-82, lorsqu'il avait déjà

(1) En 1700, Jean-Baptiste Wouters, Joseph van Houtsum et Jean-Baptiste Hermans; en 1710, Pierre van Aken; en 1716, Jean van de Greyn; en 1718, Jean-Auguste Waets.

dix-neuf ans. A quelle époque termina-t-il son noviciat? On l'ignore, car les registres de Saint-Luc ne mentionnent pas sa réception comme franc-maître. Il y a donc tout lieu de croire qu'il alla rejoindre son frère dans la métropole du monde chrétien, avant d'avoir obtenu ce titre. Van Gool nous apprend qu'il peignait d'abord dans le style pseudo-italien de Van der Cabel; mais comme Antoine Goubau pratiquait justement cette manière, son disciple la lui emprunta, sans avoir besoin d'imiter un peintre hollandais fixé à Lyon. François van Bloemen étudia sans le moindre doute la nature méridionale; mais il étudia beaucoup plus les tableaux de Gaspard Dughet : au lieu d'inventer des mélodies originales, il aima mieux être un écho. Le seul point où il montra un talent spécial, ce fut dans la reproduction de l'espace. Son habile manière de traiter la perspective le fit surnommer L'HORIZON (*Orrizonte*) par les membres du *Schilderbent*. Il rendait même beaucoup mieux que son modèle les effets et la magie du lointain. « En revanche, dit Kugler, il est souvent lourd et sombre dans ses premiers plans, parfois insipide et froid de couleur, et d'une exécution moins animée que Poussin. » Les deux tableaux du Louvre, qui sont exposés en ce moment, confirment les observations défavorables du manuel germanique. Chacun représente un site d'Italie, avec des personnages d'églogue. Que sont devenus les rayons du soleil? Où est cette profondeur de la perspective, à laquelle l'auteur devait son surnom? Quelles ingrates images! Des sites méridionaux sans la lumière du midi, pastiches de Dughet, sans charme, sans luxe d'exécution et sans grandeur! Il est probable que les autres morceaux

ne valent pas mieux, que l'administration n'aura pas choisi les toiles les plus mauvaises pour les montrer au public. Le Louvre possède, en effet, six paysages du second des frères Van Bloemen, achetés à l'époque où l'auteur brillait comme une étoile du soir, dans le crépuscule de l'art flamand et de l'art italien. Waagen en déclare deux autres bien supérieurs, mais j'ai peine à le croire sur parole (1).

Les ouvrages de François van Bloemen étaient très-recherchés de son vivant. Le pape et d'autres grands personnages en donnaient des sommes qui remplissaient sa bourse, en flattant sa vanité. Immerzeel croyait encore à son génie. « La nature, dit-il, était son principal modèle, surtout pour ses vues des environs de Tivoli. Aux motifs heureux que lui fournissait la contrée, il ajoutait des bois, des collines, des chutes d'eau. Il rendait avec justesse et avec talent le brouillard des cascades, les vapeurs qui flottent sur les rivières. Ses tableaux sont bien dessinés, bien peints, et les ouvrages de son meilleur temps ornent beaucoup de musées. Quoiqu'il ait atteint l'âge de quatre-vingt-quatre ans, la vieillesse n'affaiblit pas son imagination et ne suspendit point ses travaux. »

Jean-François menait à Rome une si douce existence qu'il n'abandonna jamais cette ville hospitalière. Il y mourut en 1740. On connaît de sa main six eaux-fortes peu intéressantes.

(1) « Le Louvre a six tableaux de lui (n°s 33 à 38), dont les deux derniers et les plus beaux ont été longtemps attribués à Poussin, jusqu'à ce que j'y reconnusse la main d'Orrizonte. » (*Künstler und Kunstwerke in Paris*, p. 534.) Les tableaux que j'ai pu examiner portent les numéros 33 et 34.

Le musée de Vienne montre aux curieux un paysage de François van Bloemen, que Kugler désigne comme remarquable par la vigueur, l'éclat et la transparence, et deux autres qui, suivant le même critique, sont d'une gamme plus froide. Immerzeel, de son côté, annonce que le marquis d'Hastings possède un magnifique tableau champêtre, exécuté dans la meilleure manière de l'artiste et orné de personnages dus à Sébastien Conea.

Comme François van Bloemen avait rejoint en Italie son frère aîné, il fut rejoint à son tour sur les bords du Tibre par Norbert van Bloemen, son frère cadet, né en 1670 dans la métropole commerciale de la Belgique, baptisé dans la cathédrale le 10 février. Il était le neuvième et dernier enfant de la nombreuse lignée mise au monde par Jeanne Heydens. Les archives de Saint-Luc ne mentionnent point son apprentissage, ni sa réception comme franc-maître. Van Gool dit pourtant qu'il fit ses premières études à Anvers et alla ensuite terminer son éducation en Italie. L'absence de son nom sur les registres de la ghilde est une circonstance bizarre, qu'on ne sait comment expliquer. Il paraît indubitable qu'il apprit l'art de peindre dans sa ville natale, car il emporta de Belgique une manière toute faite, où un coloris vulgaire, peu attrayant, était uni à des contours durs et secs. Et il ne paraît pas avoir changé de facture, puisque les Italiens, qui admiraient beaucoup François van Bloemen, l'accueillirent avec une froideur glaciale. Il cultivait cependant plusieurs genres, le portrait, l'histoire, les scènes de la vie domestique. Plein de zèle et de courage, il travaillait assidûment, il fuyait

les dissipations. Les membres du *Schilderbent*, qui auraient voulu lui faire partager leurs plaisirs, l'avaient surnommé *Céphale*. Pourquoi? Ce sobriquet devait avoir un sens qu'on n'a pas pris la peine de nous expliquer. Les efforts et la persévérance de Norbert ne purent lui concilier les bonnes grâces des amateurs, et il se vit contraint d'abandonner un pays où les écus fuyaient sa bourse avec obstination. Pauvre et triste, il partit à pied, allant de monastère en monastère, pour obtenir gratuitement quelque nourriture et l'hospitalité du soir. Après un long et pénible voyage, il franchit les portes de sa ville natale; mais la mauvaise fortune qui l'avait chassé de Rome, semblait avoir pris les devants : il la retrouva sur les bords de l'Escaut. Après une nouvelle lutte contre la destinée, il reprit son bâton de pèlerin. Où allait-il? Vers le Nord, du côté d'Amsterdam; il s'y établit, gagna péniblement sa subsistance et mourut dans l'abandon, sans qu'on ait pris la peine de noter l'époque de son décès.

L'église catholique *De Boom*, à Amsterdam, Marché aux veaux, possède une toile de sa main, qui représente la Nativité du Christ et passe pour son meilleur ouvrage. Son portrait, dessiné par lui-même aux trois crayons, noir, rouge et blanc, qui faisait partie de la collection Van der Marck, de Leyde, fut vendu à Amsterdam en 1773.

L'illustre famille des Brueghel paya aussi son tribut à l'exil. Un de ses membres demeuré jusqu'ici inconnu, Jean-Pierre Brueghel, troisième du nom, fils de Jean Brueghel de Velours, deuxième du nom, et d'Anne-Marie Janssens, né à Anvers et baptisé le 29 août 1628

dans l'église Saint-Georges, passa le premier sur la terre étrangère. Après avoir été reçu franc-maître en 1645-1646, il alla s'établir dans la Péninsule, comme il approchait de la cinquantaine, et y mourut, on ne sait à quelle époque. Il y a tout lieu de croire qu'il emmenait avec lui ses deux fils, Jean Peeters, c'est-à-dire Jean fils de Pierre, et Abraham. Le premier, que l'on nomme d'ordinaire Jean-Baptiste, sans doute pour le plaisir de commettre une erreur, avait vu le jour à Anvers en 1670 ; Abraham vint au monde dans la même ville deux années plus tard, le 28 octobre 1672 (1). Comme ils ne figurent point sur les registres de Saint-Luc, il est probable qu'ils apprirent la peinture sous les yeux de leur père, en Italie. Ce fut à Rome, selon toute vraisemblance, car l'un et l'autre devinrent membres du *Schilderbent* : on y surnomma Jean-Peeters *Méleagre*, je ne sais pourquoi, et Abraham *Le Comte du Rhin* (RYNGRAAF), sobriquet dont j'ignore également la signification. Le frère aîné ne quitta point la ville éternelle, où il peignit, comme toute la famille, des fleurs et des fruits, où il mourut en 1719, âgé de quarante-neuf ans. Abraham dut résider pendant longtemps sur les bords du Tibre, car il s'y maria. Mais il

(1) Ils ne pouvaient être les fils d'Ambroise Brueghel, comme l'a supposé Descamps, vu qu'Ambroise Brueghel, mort le 9 février 1675, avait épousé dans la cathédrale d'Anvers, le 21 février 1649, Anne-Claire van Triest, qui décéda le 28 août 1682, âgée de soixante-cinq ans. Elle avait donc trente-trois ans le jour de son mariage, cinquante-quatre ans lorsque Jean Peeters vint au monde, cinquante-six ans lorsqu'Abraham vit le jour. Le mot Peeters, qui veut dire fils de Pierre, résout d'ailleurs la question.

finit par quitter la ville de S. Pierre et alla s'établir à Naples. Les Italiens, qui n'ont jamais su reproduire avec charme et délicatesse ni les filles du printemps, ni les dons de l'automne, aimaient beaucoup ses tableaux, et, de toute la colonie étrangère, pas un seul artiste ne voyait comme lui les écus tomber en pluie d'or dans sa caisse. Et, bien loin de les prodiguer, il les amassait avec une patiente économie. Cette vogue et son assiduité au travail lui permirent d'accumuler une grosse somme, chose rare au delà des monts pour un enfant des Pays-Bas. Il avait d'ailleurs une fille unique, d'une si grande beauté qu'on l'admirait comme une merveille. Ses yeux charmants, qui promenaient l'ivresse autour d'elle, avaient fait une riche capture ; un brillant mariage devait la couronner de fleurs, de joie et d'espérances. Tout réussissait donc au peintre anversois, et la fortune n'avait pour lui que des caresses. Mais ce bonheur si rare s'évanouit comme un songe. Par un excès de cupidité, Brueghel prèta ses fonds à un marchand qui devait lui en payer un intérêt usuraire : ce n'était qu'un leurre. L'individu paraissait avoir plus de ressources qu'il n'en possédait effectivement et, un jour, il disparut avec le capital, dont l'artiste ne revit jamais une baïoque. Cette perte cruelle et imprévue l'atteignit au cœur : il perdit la raison, traîna quelque temps, puis mourut dans la force de l'âge, en 1720.

Ce premier malheur en causa un autre. La ruine du père fit échouer le mariage de la fille; plus épris de la dot que des grâces de la jeune personne, le fiancé déguerpit devant une caisse vide. Profondément blessée, la pauvre enfant se retira dans un cloître, où

elle termina ses jours. Regrettable désespoir, que n'aurait point dû causer la perte d'un lâche. Un plus digne aurait préféré le bonheur au calcul et fait connaître à la pauvre délaissée les joies d'un sincère amour.

Robert van Audenarde n'oublia point complétement sa patrie, comme Jean-Pierre Brueghel, et ne mourut pas sur la terre étrangère; mais il y demeura si longtemps, et il revint si tard dans son pays natal, qu'il doit être classé parmi les transfuges de l'art flamand. Il eut pour père un maître de langues et vint au monde le 30 septembre 1663, dans la ville de Gand, quoique son nom semble indiquer une autre origine. Destiné à l'enseignement de la grammaire et de la lexicologie, tâche qui le séduisait peu, et préférant le travail du pinceau, on le mit d'abord chez le peintre François van Mierop, élu doyen de la corporation gantoise en 1679, puis chez Jean van Cleef, l'habile disciple qui fait tant d'honneur à son maître, Gaspard de Crayer. De dix-neuf à vingt-deux ans, il habita la ville de Tournai, pour s'y familiariser avec la langue française. Le plan de son père n'était donc pas entièrement abandonné. Mais la vocation de Robert l'entraînant toujours vers les féeries de la palette, il obtint, en 1685, la permission d'aller dans la ville éternelle, comme un pèlerin des beaux-arts. Certaines lettres de recommandation le firent bien accueillir. Maratta lui ouvrit son atelier, où il aurait pu se familiariser avec le sentiment de l'élégance et la poésie des lignes. Mais la nature ne l'avait pas formé des éléments généreux qui se prêtent aux nobles influences. Il perdit tout caractère national, sans obtenir les bonnes grâces de la fée italienne. Maniant tour à tour la pointe

du graveur et la brosse du coloriste, il devint d'une habileté remarquable dans la pratique de l'eau-forte. Mais autour de lui planaient, comme des oiseaux nocturnes, les mauvais génies du pastiche et de la médiocrité. En racontant sa biographie, Descamps lui prodigue les éloges. Il le tenait alors pour un peintre d'élite. Probablement il n'avait pas vu ses ouvrages. Seize ans après, lorsque parut son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, on put s'étonner de ses nouvelles appréciations. Parlant du *Martyre de sainte Catherine*, tableau d'autel qui ornait l'église Saint-Jacques, il dit froidement : « Il y a du mérite, mais les têtes n'ont ni noblesse ni caractère. » Pour le *Christ au milieu des docteurs*, que possédait l'église des Béguines, il ne le qualifie même pas, tant l'image lui paraissait insignifiante. Le maître-autel, dans l'église des Chartreux, étalait en pleine vue l'*Apparition de saint Pierre* aux moines de l'établissement, qui avaient voulu l'abandonner et qu'un miracle en dissuada. En griffonnant ses *Vies des Peintres*, Descamps avait écrit : « Ce tableau passe à juste titre pour le chef-d'œuvre de l'auteur. » Dans son *Voyage pittoresque*, il en parle avec mépris : « Tableau d'un effet égal, où tout est faible. » Une toile sur laquelle Robert van Audenarde avait groupé les portraits des moines de Baudeloo, qui vivaient de son temps, a fait tomber le biographe dans la même contradiction. Il avait loué d'abord ce morceau ; en présence de la toile, voici la note qu'il rédigea : « Il y a de la vérité, mais tout y est égal de ton et d'une couleur monotone, froidement composé et avec très-peu d'art. »

Ces tableaux si diversement appréciés n'ont point

tous disparu. Le Chapitre des religieux de Baudeloo tapisse le musée de Gand; le *Martyre de sainte Catherine* meuble l'église Saint-Jacques; le *Christ au milieu des docteurs* décore celle du Petit-Béguinage. On voit, en outre, une *Assomption de la Vierge* dans l'église Saint-Nicolas. Eh! bien, les patriotes les plus hardis n'osent point de nos jours vanter ces fades images. Le style de Maratta y est calqué d'une main flasque : la somnolence des esprits médiocres a tout endormi, tout engourdi sur la toile.

Robert van Audenarde est plus estimé comme graveur : on connaît de lui trois cents estampes. Mais là encore son chef d'atelier le noie dans son ombre : ses trois pièces les plus importantes, le *Martyre de saint Blaise*, la *Mort de la Vierge* et l'*Assomption* de la mère divine reproduisent des pages de Carlo Maratta. Le peintre flamand portait donc sans cesse une livrée italienne.

En 1712, après trente-sept ans d'absence, un cardinal lui ayant proposé de le faire entrer dans les ordres, il voulut d'abord revoir sa patrie. C'était comme un dernier adieu au monde et à ses souvenirs. Mais le cardinal mourut pendant son voyage, les habitants de sa ville natale le surchargèrent de commandes : il resta. Il put tenir encore vingt et un ans le pinceau. Malheureusement pour lui, les amateurs le négligèrent peu à peu. En 1739, il refusa de payer à la ghilde sa cotisation habituelle, parce qu'on ne lui avait pas demandé un seul travail dans toute l'année. Il mourut âgé de quatre-vingts ans, le 3 juin 1743. Oubli, que tes ailes silencieuses planent doucement sur sa couche funèbre!

Théodore Van Loon, autre imitateur de Carlo Maratta, ne fit pas une aussi longue absence. Combien de temps demeura-t-il sur les bords du Tibre et de l'Arno? On l'ignore. La biographie d'aucun artiste flamand n'est plus obscure, plus embrouillée que la sienne. Il mérite pourtant une sérieuse attention ; il a même une assez grande importance pour l'histoire de l'art dans les Pays-Bas espagnols, car les églises belges renferment encore de nombreux tableaux peints par lui.

Essayons de voir un peu clair dans les ténèbres qui l'environnent, en accoutumant nos yeux à l'obscurité.

Et d'abord, il y a eu deux Van Loon, qui ont tenu également le pinceau. L'un devait être le père, l'autre le fils ; l'un avait probablement vu le jour à Bruxelles, l'autre à Louvain. Tous les deux portaient le prénom de Théodore. Le père eut pour ami le célèbre philologue Henri van den Putte (en français : *Dupuis*), professeur de belles-lettres à l'université de Louvain, qui, ayant latinisé son nom, suivant une habitude de l'époque, se faisait appeler *Erycius Puteanus*. Sa mère l'avait mis au monde en 1574, à Venloo, dans le Limbourg. Elève de Juste-Lipse, il était devenu plus tard son ami et son collègue : il finit même par lui succéder. Mais il avait d'abord occupé à Milan une chaire d'éloquence. Philippe III, roi d'Espagne, le nomma son historiographe. Il mourut à Louvain en 1646. Travailleur infatigable, il n'avait pas publié moins de quatre-vingt-dix-huit ouvrages sur l'éloquence, la philologie, l'histoire, la philosophie, la politique et les mathématiques. Or ce docte personnage écrivait, le 11 juin 1612, à Théodore van Loon, qu'il appelle *Theodorus*

Bruxellensis, une lettre amicale, où il loue son talent de peintre, ses élégantes manières et son savoir vivre, assure qu'il parle comme s'il avait grandi à l'école de la sagesse et constate qu'il se distrait avec les belles-lettres, quand il est fatigué de peindre. Or, cette missive ne peut, en aucune manière, avoir été adressée au disciple et ami de Carlo Maratta, puisque le maître italien ne fit son entrée dans ce monde de misère qu'en 1625 : étant mort en 1713, à l'âge de quatre-vingt-huit ans, une si longue existence et la grâce, la coquetterie avenante de son style, le charme de sa couleur, lui permirent d'exercer une influence considérable sur toutes les écoles de l'Europe et spécialement sur les artistes belges (1). Après l'année 1623, il est probable que Théodore van Loon alla s'établir à Louvain. Quand mourut-il? Personne ne peut le dire, tout indice manquant sur ce point : l'obscurité est d'autant plus profonde que jusqu'ici on n'avait pas distingué le père du fils.

(1) Trois lettres postérieures de Van den Putte contiennent des passages relatifs à Théodore van Loon, que je crois devoir traduire, comme renseignement. — « Dans le *Theatrum miraculorum*, le pinceau créateur de mon compatriote et ami Théodore van Loon doit être employé, pour que l'art triomphe et que les images elles-mêmes soient regardées comme des merveilles » (juin 1623). — « Notre Théodore, éminent et consciencieux dans son art, est venu chez moi samedi : si je ne me trompe, il restera » (octobre 1623). — « Ma prière est que vous vouliez bien me dessiner une figure entourée des rayons du soleil, que l'on pourra graver sur bois ; je préfère le bois au cuivre, parce qu'il est plus commode pour l'impression. Le Pégase dessiné par vous autrefois, bien que vigoureux et muni d'ailes, aurait pu devenir las et reposer auprès de la Muse » (octobre 1623). *Epistolæ E. Puteani, Coloniæ* 1681.

Théodore van Loon le jeune passe pour être venu au monde en 1629 et avoir terminé ses jours en 1678; mais nul document ne donne de certitude à ces dates. Il serait donc mort âgé de quarante-neuf ans. Houbraken le déclare né à Louvain, où son père pouvait avoir transporté son domicile par amitié pour Van den Putte. Il y a tout lieu de croire qu'il apprit la peinture chez ses parents, sous les yeux de son guide naturel. Il s'achemina vers l'Italie, où il semble avoir fait un long séjour. Entré dans l'atelier de Carlo Maratta, qui avait seulement quelques années de plus que lui, la ressemblance de leurs goûts et la proximité de leurs âges devinrent entre eux des causes d'intimité. Ils étudièrent ensemble, dans la ville aux sept collines, les ouvrages de Raphaël, qui étaient l'objet principal de leur admiration. Théodore avait en premier lieu habité Florence. Sur les bords de l'Arno, comme sur les bords du Tibre, il travailla beaucoup pour les églises et les palais ; dans le siècle dernier, un grand nombre de ses tableaux ornaient encore les hôtels et les monuments publics; peut-être occupent-ils de nos jours les mêmes places. Théodore ne quitta pas Rome sans un vif chagrin. Il établit sa résidence à Bruxelles, où l'on croit qu'il est mort.

S'il a imité Carlo Maratta, son maître et son compagnon d'études, il ne l'a pas imité comme un humble et servile copiste. Il y a entre la facture du peintre italien et la sienne de notables différences. Les types, les expressions, la touche, la couleur ont chez le flamand un caractère spécial, qui annonce des tendances personnelles, un libre effort vers le beau. Jamais on ne confondra ses toiles avec celles de Maratta. Les deux

artistes n'avaient point les mêmes goûts ni le même idéal. Cette simple remarque suffit pour rendre Théodore van Loon intéressant, après les fades industriels du pinceau que j'ai été contraint de passer en revue.

La capitale du Brabant possède des œuvres de sa main, qui nous suffiront pour juger et décrire sa manière. Dans l'église Sainte-Catherine, une *Adoration des Bergers* frappe vivement l'attention. Sur un premier plan, le jeune Emmanuel est couché dans un berceau plein de paille. La Vierge, pour le montrer sans voile aux pâtres de la montagne, lève la draperie qui le couvrait, et elle-même le considère avec amour. Un pasteur agenouillé le contemple à droite; à gauche, un petit berger apporte un mouton. Une paysanne en robe rouge, la tête chargée d'un panier, occupe le milieu de la toile, derrière la Vierge. La partie la plus belle du tableau, ce sont les anges adultes, groupés sur les nues, dans des attitudes diverses et jouant de plusieurs instruments. Ils ont des têtes, des expressions originales, que rehausse l'habile manière dont le peintre a su les éclairer. Les ombres des figures sont un peu noires, dans les orbites des yeux, par exemple, et sous le nez. Mais l'œuvre a dans son ensemble un aspect original qui intéresse et captive. C'est une manière de travailler, où pas une ligne, pas une touche ne rappelle la facture et les procédés de Rubens. Un ange aux épais cheveux d'un blond foncé, qui tient un violon et regarde le ciel, est magnifique.

Transportons-nous maintenant à l'église du Béguinage, édifice construit sur les plans de Wenceslas Coebergher. Voici le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*. Quel tableau charmant et ori-

ginal ! La divine mère, habillée d'une robe grise et drapée dans un manteau bleu, occupe le centre de la toile, portant sur un de ses genoux le Sauveur du monde. Devant lui s'incline la jeune visionnaire, la main gauche appuyée par le bout des doigts sur la poitrine, le bras droit étendu avec un geste qui exprime le dévouement. Jésus ne passe point à son index l'anneau de la légende ; il va lui mettre au front une couronne d'or, qu'il tient suspendue au-dessus de sa tête. Le charpentier de Nazareth, quelques jeunes filles, des anges petits et grands assistent à l'union fictive. Tous les visages ont un air de satisfaction, de joie et de bonhomie : un demi-sourire les égaye et les illumine. Les types, comme dans le tableau précédent, sont un peu lourds, et quelques draperies, le manteau de sainte Catherine, par exemple, ont une ampleur exagérée. Des ombres trop fortes, mais qui restent diaphanes, cernent les parties lumineuses; celles-ci, en revanche, ont beaucoup de relief. Tous les personnages s'accusent, se détachent d'une façon admirable. Le coloris doit à sa vigueur le genre d'attrait qui accompagne le plus souvent l'énergie.

La même église renferme un autre tableau d'une conception originale. On y voit le Christ enfant, qu'un ange adulte porte sur ses bras et présente à Dieu, devant sa mère, qui se tient debout avec un sentiment d'adoration : Elohim apparaît sur les nuages, entouré d'autres esprits célestes. Plusieurs messagers divins forment également un cortége d'honneur au Messie, en chantant et jouant de la musique. C'est une pieuse fête, une scène d'enthousiasme. A droite, dans l'angle

inférieur, le petit saint Jean, avec son agneau, prend part à la joie commune.

Cette composition singulière montre dans quel cercle étroit les peintres flamands étaient obligés de tourner, sous la domination espagnole : pour varier un petit nombre de motifs, pour obtenir quelques nouveaux effets dans un domaine épuisé, il leur fallait chercher toutes sortes de combinaisons mystiques, faire des efforts suprêmes, qui souvent n'atteignaient pas leur but.

Et, pour comble de malheur, l'enthousiasme religieux baissait de jour en jour ; la tâche du peintre devenait par conséquent plus difficile, car il devait animer, poétiser des sujets rebattus, qui l'inspiraient de moins en moins.

La disposition morale des artistes se trahit par divers signes dans le tableau du Béguinage. Les types manquent d'élévation et de distinction. Il y a de la vie, de la gaieté, une expression aimable sur les figures ; mais le charme intime de l'idéal, on le cherche vainement dans les formes, dans les attitudes, dans la couleur même, qui est dure en certains endroits et passe par de lourdes transitions. Dieu le père a la mine d'un simple paysan. Les ombres fortes donnent de la saillie aux personnages ; mais elles ne sont pas diaphanes comme sur le tableau précédent, comme sur toutes les œuvres des grands maîtres.

Une troisième peinture de Van Loon, abritée sous les voûtes de la même église, ne laisse pas d'éveiller l'intérêt. Elle représente un sujet banal, l'*Annonciation* ; mais il est conçu d'une manière dramatique. Au milieu d'une éclaircie, par où se précipitent les rayons du

soleil, la colombe mystique plane dans un ciel orageux. Gabriel aussi paraît être descendu à travers la tempête. Porté sur une nue obscure, tenant de la main gauche un lis, il montre de la droite à la Vierge l'oiseau symbolique. Marie, assise devant un prie-Dieu, ne regarde point la céleste apparition, car elle écoute les yeux baissés l'important message. Vêtue d'une robe nacarat et d'un manteau gris, elle appuie sur sa poitrine, par le bout des doigts, sa main droite, et tient le bras gauche étendu, avec la main ouverte, dans une attitude de soumission. Elle a tout ce qu'il faut pour plaire. C'est une jolie Flamande, aux chairs potelées, aux mains élégantes et délicates. Mais, comme la toile est grande, que les personnages sont peu nombreux, l'espace n'est point suffisamment rempli. Le fond dur et sombre augmente cet effet de solitnde. Et pourtant l'œuvre, dans son ensemble, a plus de distinction que le *Christ offert à Dieu.*

L'église du Béguinage renferme encore un tableau, qui achève de caractériser la manière de Théodore van Loon, en nous montrant sa facture sous son aspect le plus vulgaire. La toile représente l'*Adoration des Mages ;* elle fut commandée, selon toute vraisemblance, pour occuper une place fixe, car elle est trop longue relativement à sa hauteur, et l'artiste par une idée singulière, voulant mettre les personnages en harmonie avec les proportions de la scène, leur a donné des formes trapues. Cette œuvre d'industrie, aux ombres noires, montre comment Van Loon expédiait certaines besognes, pour les dépenses de son ménage, et se contentait d'y introduire une faible dose de talent.

L'*Assomption de la Vierge*, qui orne le musée de

Bruxelles, relève le maître dans l'esprit du connaisseur. Marie, assise sur un nuage et emportée au ciel par deux anges adultes, occupe le sommet du tableau. Des angelets planent autour d'elle. La mère du Sauveur appuie ses deux mains sur sa poitrine et regarde avec émotion le firmament. Mais, il faut bien le dire, elle a un visage court et trapu, qui lui donne l'air d'une servante brabançonne. Les apôtres émerveillés entourent le sépulcre d'où elle s'est élancée. Leur chef tire de la tombe le suaire qui l'enveloppait et n'a gardé comme trace de son séjour éphémère que des roses éparses. Saint Jean, drapé dans une tunique rouge, lève vers elle les deux mains, avec la ferveur d'une pieuse adoration. Sous sa blonde chevelure flamande, le prophète du désert, *vox clamans in deserto,* s'offre à nous comme un joli garçon de ferme. Il y a dans tout le tableau un certain réalisme de bon goût : les types sont populaires, mais sans trivialité. Au premier plan, trois saintes femmes considèrent avec joie le miraculeux dénoûment, l'une assise, la seconde à genoux, la troisième penchée vers ses deux compagnes et leur montrant la fille de David. Tout ce groupe est excellent. La femme qui lève le bras vers Marie a un type charmant, une magnifique chevelure d'or sombre et la plus gracieuse attitude. La couleur est énergique et chaude : les ombres fortes accusent nettement les parties lumineuses. L'ensemble de la toile a un aspect vivant. Placé près d'une *Adoration des Mages*, due au pinceau de Rubens, ce tableau, quoique peint dans un autre style et dans une autre gamme, soutient la comparaison. Il décorait autrefois, comme les précédents, l'église du Béguinage.

Van Loon est donc un peintre tout à fait digne d'intérêt : je ne suis pas sûr pourtant d'avoir vu ses meilleurs tableaux. On admirait beaucoup, au siècle dernier, on regardait même comme ses chefs-d'œuvre les toiles qui ornent encore l'église de Montaigu, non loin de Diest, et qui représentent sept motifs empruntés à l'histoire de Marie. Je n'ai jamais été à Montaigu, lieu célèbre de pèlerinage, mais ceux qui connaissent le poëme en sept chants dont je parle, m'en ont fait un grand éloge.

Van Loon était un homme très-laborieux. A présent encore, sur tous les points de la Belgique, ses tableaux apparaissent comme d'agréables visions. Dans l'église Saint-Géry, maintenant détruite, parce qu'elle barrait toute une rue et que la voie publique passait sous le chœur, il y avait autrefois cinq tableaux de sa main, placés entre les colonnes, figurant tous des épisodes de la vie du Rédempteur : la *Circoncision*, la *Fuite en Egypte*, le *Divin Enfant parmi les docteurs*, le *Portement de croix*, la scène dernière de l'Évangile. La corporation qui les avait commandés les paya 1600 florins de Brabant, abstraction faite du prix de l'outre-mer employé sur les toiles.

Théodore van Loon était très-inférieur à Carlo Maratta pour la délicatesse et l'élégance. On peut s'en convaincre, à Bruxelles même, dans le Musée. On y voit, en effet, une des plus charmantes toiles du maître italien, *Apollon poursuivant Daphné*. Peint sur la demande de Louis XIV, ce gracieux tableau appartenait jadis à la collection de France : expédié, sous le premier Empire, au musée *provincial* de Bruxelles, il y est demeuré. Si la Belgique a perdu

beaucoup de toiles précieuses, restées après 1815 dans les départements français, elle a gardé, comme une faible compensation, une œuvre exécutée pour le Grand Roi.

Le portrait de Théodore van Loon, peint par Van Dyck, a été gravé sur une planche in-folio par le fameux Paul Pontius, dans la collection des contemporains du maître immortel. Voilà une phrase bien simple, qui ne paraît pas masquer la moindre embûche. Mais voyez les piéges imprévus de l'histoire! Van Dyck est mort, à Londres, en 1641; Van Loon le jeune passe pour avoir reçu le jour en 1629; il n'avait, par suite, que douze ans, lorsque mourut le peintre anversois. Donc ce n'est pas son image que Van Dyck a exécutée. Mais alors la gravure représente son père, entouré jusqu'ici d'une obscurité si profonde que je viens seulement de découvrir son existence, de déchiffrer son nom sur sa pierre sépulcrale. Il devait pourtant avoir acquis une réputation assez brillante pour que l'élève de Rubens jugeât intéressant de reproduire ses traits. Or, cette renommée, il ne pouvait l'avoir obtenue qu'au moyen d'ouvrages excellents ou nombreux. Que sont-ils devenus? Comment se fait-il que l'on n'en connaisse pas un seul? Voilà une grappe de questions importantes, auxquelles personne, pour le moment, n'est en état de répondre. Pendant combien de temps encore sera-t-il permis d'appliquer aux historiens des beaux-arts ce vers fameux :

Ibant obscuri sola sub nocte per umbras.

Un autre élève de Carlo Maratta, Marc van Duvenede, perdit au delà des monts toute originalité, ou du moins tout caractère national (l'originalité est un don très-rare que peu d'individus obtiennent du ciel). Il revint dans son pays comme l'Enfant prodigue, après avoir dépensé au loin tout son patrimoine. Son style rappelait la manière de son maître avec une exactitude fastidieuse. Né à Bruges vers 1674, il partit fort jeune pour l'Italie, travailla pendant quatre ans avec assiduité sous les yeux de Carlo Maratta, peignit ensuite deux ans dans la ville de Naples, puis regagna les provinces flamandes. La disette de talents, qui sévissait alors à Bruges, le fit bien accueillir de ses compatriotes. Ils lui commandèrent plusieurs tableaux pour leurs églises : les religieuses de Sainte-Claire voulurent avoir l'image de leur patronne, assise sur un trône et entourée de pieuses jeunes filles, qui semblaient lui demander l'habit de son ordre ; un *Martyre de saint Laurent* prit place dans la chapelle de Saint-Christophe. Ces ennuyeuses peintures meublaient les mêmes monuments à la fin du siècle dernier, et il se peut qu'elles y soient encore. Duvenede allait multiplier ses pastiches, lorsqu'il épousa une marchande de dentelles, qui faisait un grand commerce et lui rendit le travail inutile. Profitant de l'occasion, l'artiste négligea sa palette et ses pinceaux : il se livra si opiniâtrément aux délices de la bonne chère qu'il attrapa la goutte, en devint perclus et s'endormit pour toujours dans son insignifiance, à peine âgé de cinquante-cinq ans. Tous les chroniqueurs et lexicographes de la peinture ayant parlé de lui, j'ai cru devoir en parler à mon tour. C'est un

acte de déférence pour mes prédécesseurs que je ne renouvellerai pas. On connaît le mot d'un ancien : « Tais-toi, si ce que tu as à dire ne vaut pas mieux que ton silence. »

Parmi les émigrés flamands, un certain nombre cherchèrent asile dans la Grande-Bretagne. Jean-Baptiste van Son se créa en Angleterre une nouvelle famille; Simon et Pierre Hardimé transportèrent leur chevalet sur les bords de la Tamise; mais Pierre quitta de bonne heure les Trois-Royaumes, et alla s'établir en Hollande, où il mourut à Dordrecht, vers la fin de l'année 1748. Tous ces hôtes de l'Angleterre peignaient les fleurs et les fruits. Nous les retrouverons dans le livre suivant, parmi les artistes minutieux qui vouent leur pinceau à la reproduction des objets tranquilles.

L'Allemagne et la Hollande eurent leur contingent d'exilés. Les cinq frères Vaillant, peintres et graveurs, se dispersèrent dans toute l'Europe. Les pages qu'on leur a consacrées jusqu'à présent fourmillent d'erreurs, ou, pour mieux dire, ne sont qu'une erreur continue. La famille était originaire de Lille. Jean Vaillant, le père des cinq coloristes, y avait été baptisé le 24 octobre 1597; il mourut à Amsterdam le 10 avril 1675. Il avait épousé à Lille, en premières noces, le 30 août 1619, Marie Warlop, qui vécut peu de temps. Elle lui donna deux héritiers et une héritière : Wallerant Vaillant, né à Lille le 30 mai 1623; Jean Vaillant, né à Lille, on ne sait au juste en quelle année; une petite fille nommée Catherine. Le père se remaria, dans sa ville natale, avec Claire Bochout, qui mit au monde neuf enfants, dont trois seulement nous intéressent : Bernard, né à Lille en 1627;

Jacques, né après 1631, dans la même commune, selon toute vraisemblance; André Vaillant, baptisé à Amsterdam le 5 juillet 1655, dans l'Église wallonne (*Walekerk*).

Rien ne donne lieu de croire que Jean Vaillant ait tenu le pinceau. Walerant, son fils aîné, ayant manifesté une vocation d'artiste, on l'envoya sur les bords de l'Escaut, dans l'atelier d'Erasme Quellin le vieux, guide excellent au pays des belles formes et de la belle couleur. Mais, par une tendance de sa nature, ce qu'il exécutait le mieux, c'était le portrait. Son professeur jugeait lui-même favorablement sa manière. Aussi le couronnement de l'empereur Léopold devant réunir à Francfort un grand nombre d'illustres personnages, le maître bienveillant donna-t-il à son élève le conseil d'aller, dans la ville aristocratique, mettre à l'épreuve la bonne volonté du sort. Les amis du jeune artiste ayant approuvé l'expédition, il voulut en courir la chance. La tentative réussit au delà de toute probabilité. Le souverain, pour commencer, fit faire son portrait par le nouveau-venu, et le Flamand y réussit à merveille. Les princes, les ambassadeurs, les riches particuliers imitèrent l'exemple de Léopold. Walerant se trouva tout à coup surchargé de travail. Il n'aurait pu quitter le sol teutonique, si le maréchal de Grammont ne lui avait proposé de l'emmener avec lui, pour le présenter au roi de France. Le coloriste ayant accepté, l'ambassadeur lui assura un accueil si favorable, que Louis XIV lui demanda son portrait, celui de la reine-mère, Anne d'Autriche, et l'image du libertin contre nature nommé le duc d'Orléans. Un tel début lui soumettait

la fortune. La cour entière voulut poser devant l'artiste après de si hauts personnages. Pendant quatre ans son pinceau courut sur la toile, et les pièces d'or affluèrent dans sa bourse. Enfin, maître d'une somme considérable, il put aller rejoindre son père au bord du Zuyderzée.

Une chose bien singulière, c'est qu'on n'a retrouvé ni en France, ni en Allemagne, aucune des effigies peintes avec tant de succès par Walerant Vaillant, effigies auxquelles donnait de l'importance le haut rang des modèles.

Notre artiste dessinait au crayon avec une adresse toute particulière : il a gravé quelques eaux-fortes et beaucoup travaillé à la manière noire. Il fut même un de ceux qui vulgarisèrent cette méthode, inventée pendant sa jeunesse par Louis Siegen, officier allemand domicilié en Hollande. La première planche, où l'ingénieux militaire l'appliqua, porte la date de 1642. Siegen ayant séjourné quelque temps à Bruxelles, y lia des rapports intimes avec le prince Robert du Palatinat, et lui fit connaître l'opération. Le secret ne fut pas bien gardé. Le prince le communiqua en détail à Walerant Vaillant, qui, dans le siècle dernier, passait pour l'avoir découvert. L'artiste flamand prit toutes sortes de mesures, afin d'en rester maître. Un incorruptible vieillard préparait mystérieusement ses planches. Mais le fils de cet honnête homme, que le peintre employait comme domestique, voyant son père cacher avec soin jusqu'aux outils dont il se servait, parla, se fit promettre une somme et obtint par la menace tous les renseignements qu'il désirait. Il gaspilla ensuite l'argent qu'il avait si mal acquis.

Cette méthode, au surplus, ne devait pas rester longtemps secrète. Le prince Robert, ayant suivi Charles II dans la Grande-Bretagne, au moment de la Restauration, l'enseignait à qui voulait. Aussi fut-elle bientôt pratiquée en Angleterre avec beaucoup d'adresse.

Quant aux gravures de Walerant Vaillant à la manière noire, il ne paraît pas qu'elles aient un grand mérite. Elles ne sortent point de la classe des estampes ordinaires. On en porte le nombre à cent cinquante-trois, parmi lesquelles se trouvent plusieurs portraits différents de l'auteur. Il n'a gravé que six eaux-fortes.

Outre son séjour à Bruxelles, Walerant dut habiter le nord de la Hollande pendant un certain laps de temps, car Guillaume Friso, stathouder de la Frise, l'employa comme son peintre ordinaire. Il ne se maria jamais et arriva seul au terme de sa course, le 28 août 1677, dans la ville d'Amsterdam, où il fut enterré, le 2 septembre, à l'Église wallonne (*Walekerke*).

Il avait eu pour élèves ses quatre frères.

Jean Vaillant, né à Lille, fut nommé peintre officiel de l'Électeur palatin. Il exécutait non-seulement la figure, mais le paysage, et gravait à l'eau-forte. En 1660, il alla s'établir dans la ville de Francfort, où il épousa une jeune demoiselle qui avait de la fortune, et, après les noces, il abandonna le pinceau pour le commerce. Il existe de sa main six vues champêtres à l'eau-forte, avec des bois, des chaumières et de petites cascades. Il avait peint plusieurs portraits, dont un certain nombre furent gravés, notamment celui de son frère Bernard. Sa propre effigie a donné

lieu à une amusante erreur. Dans les *Vies des peintres flamands et hollandais*, on voit l'image de Palamèdes, reproduite par Le Grand, d'après le portrait bien connu de Van Dyck : or, cette gravure est offerte au lecteur comme représentant le buste de Jean Vaillant! Ce qui augmente le charme de la méprise, c'est qu'on ne connaît pas une seule image authentique du peintre lillois. Il mourut à Frankenthal, on ne sait en quelle année.

Bernard Vaillant, né à Lille en 1627, comme nous l'avons dit, escortait partout Walerant. Il maniait le crayon avec tant d'habileté qu'il finit par abandonner le pinceau. Comme son frère, c'était dans la copie d'un modèle vivant qu'il réussissait le mieux. Il avait une touche originale, une piquante manière de travailler. Tandis que Walerant coloriait sur la toile, à Francfort, les traits de l'empereur Léopold, Bernard les dessinait sur le papier. Il s'établit à Rotterdam, où il obtint un grand succès. Un bon nombre de ses effigies ont été gravées, parmi lesquelles se trouve sa propre image, à la manière noire, estampe qui porte son nom et celui de J.-F. Léonard. Ayant fait une excursion à Leyde, il y mourut subitement, après l'année 1675; le portrait au crayon d'un prédicateur âgé, que possède M. Kramm, à Utrecht, offre dans le fond, derrière le personnage, la signature suivante : B. VAILLANT *fecit* 1675. C'est la dernière trace de son existence que l'on ait découverte.

Jacques Vaillant, né à Lille après l'année 1631, où vit le jour son frère Barthélemy, dont il était le cadet, alla travailler deux ans au bord du Tibre. Les membres du *Schilderbent* le surnommèrent l'A-

LOUETTE. En 1670, il fut inscrit, à La Haye, comme peintre d'histoire, sur les registres de la ghilde. Sa réputation croissante le fit appeler à Berlin par l'électeur de Brandebourg, qui lui commanda plusieurs morceaux importants. Ils obtinrent l'approbation générale. Alors le prince, qui désirait, pour un motif ou pour un autre, avoir l'image de l'Empereur dans son palais, envoya l'artiste flamand à la cour de Vienne. Jacques réussit encore. Léopold, ayant jugé son œuvre excellente, offrit à l'auteur, suivant l'habitude de l'époque, une chaîne d'or, avec un médaillon du même métal. Le portrait ne fut pas moins admiré à Berlin, ce qui consolida la position du maître lillois. Jacques gravait aussi à la manière noire. Houbraken a publié son portrait. Il mourut dans la capitale prussienne, non pas en 1670, mais en 1691.

André Vaillant, le plus jeune des cinq frères, né à Amsterdam en 1655, mania exclusivement la pointe et le burin. Il eut aussi Walerant pour chef d'atelier. Le 25 juin 1678, il épousa dans l'Église wallonne Eva Haen. La France possédait alors une brillante école de gravure, qui étonnait l'Europe. André, pour perfectionner son talent, passa deux années sur les bords de la Seine. Quand il sentit sa main assez expérimentée, il quitta Paris et alla travailler à Berlin, près de son frère Jacques. Il y mourut en 1693, âgé de trente-huit ans. Son portrait in-folio, où on le voit assis dans une chambre, lisant un volume et entouré d'objets d'art, a été gravé par Walerant. Une de ses propres estampes figure Jean-Ernest Schrader, inspecteur du grand collége de Berlin, et porte la date de 1689.

. La famille Vaillant résume, pour ainsi dire, le sort des artistes belges sous Philippe IV et Charles II, puisque, dans l'exil même, elle se dispersa comme une troupe de sansonnets effrayés par le chasseur.

Tels furent les peintres flamands et wallons, tels furent les hommes de mérite que le malheur des circonstances força de quitter leur patrie. Ai-je oublié quelque fugitif de second ou de troisième ordre? Cela peut être. Mais le public ne s'en plaindra pas beaucoup, et moi-même je n'en éprouverai point d'amers regrets. Ce qui importe dans l'histoire de l'art, ce sont les hommes vraiment supérieurs et les talents distingués, puis la synthèse de l'école, ses principes organiques, et, en troisième lieu, sa marche générale, comprenant les phases particulières de son développement. Pour ce qui concerne les individus, quand l'inspiration baisse de niveau, quand l'originalité s'efface, l'intérêt s'évanouit. Si un écrivain misérable a vu de grandes choses, s'il relate des faits que tout le monde ignore, ses pages grossières ont une valeur indépendante de leur forme. On les garde et on les consulte. Mais, en fait de peinture, quel prix et quel attrait peuvent avoir de pâles ébauches, que ne vivifient aucune idée grande ou petite, aucun sentiment vigoureux, qui ne reflètent ni un esprit ni un caractère, qui ne reproduisent même pas fidèlement la nature? Car la nature, pour atteindre la toile, pour s'identifier avec son image, doit passer à travers une âme forte et une intelligence supérieure.

LIVRE SIXIÈME

DÉCADENCE ET RENAISSANCE

> La mort a ses lois comme la vie; les peuples tombent comme ils s'élèvent, par une suite de phénomènes réguliers, qui s'accomplissent dans un ordre logique.

CHAPITRE PREMIER

COMMENCEMENT DE LA DÉCADENCE.

Atrophie des cerveaux produite par la servitude intellectuelle. — Affaiblissement des esprits en Bavière, en Espagne, en Belgique. — Stupidité du peuple espagnol; preuves curieuses. — La vanité jointe à la sottise. — Changement d'oppresseurs, identité de l'oppression : les Autrichiens. — Conséquences funestes, premiers symptômes de la décadence. — Érasme Quellin le fils, élève de son père. — Il voyage en Italie. — Après son retour, il épouse une fille de David Teniers, au château du Perck. — Description de sa manière. — Presque tous ses tableaux ayant poussé au noir, cet obscurcissement gêne la critique. — Toiles demeurées claires. — Autres toiles. — Vulgarité, insignifiance, vices de composition et vices de facture, mérites et défauts. — Bienveillance de Max-Emmanuel, gouverneur de Belgique, pour les artistes. — Fête que lui donne la maîtrise anversoise. — Inutilité de sa protection. — Quellin termine ses jours dans une maison de retraite. — Joseph van den Kerckove, son élève. — Il garde le style de son maître, pendant un long séjour en France. — Académie qu'il fonde à Bruges.

Une race opprimée, à laquelle on défend l'étude, la réflexion, le libre examen, ne tarde pas à déchoir, même physiquement. Attachez pendant plusieurs

générations les enfants sur un siége et empêchez-les de prendre de l'exercice : vous aurez bientôt une population de culs-de-jatte. De même, si l'on empêche les cerveaux de fonctionner pendant plusieurs générations, ils s'atrophient, se paralysent, et l'on crée par cette méthode une population d'imbéciles. En Bavière, où le despotisme clérical étouffe la pensée depuis trois siècles, on en voit, au premier coup d'œil, les effets dans la forme des crânes. L'exiguité de la tête, les fronts bas, étroits, les tempes creuses, les orbites des yeux sans aucune protubérance indiquent un affaiblissement de l'esprit, que tout constate dans la vie publique et privée de la nation. « La fertile Bavière, disait Frédéric II, est le paradis de l'Allemagne, habité par des bêtes. » La continuité de l'oppression intellectuelle produisit en Belgique une défaillance de même nature. Peu à peu les idées s'obscurcirent, les facultés s'engourdirent, le volume même des cerveaux diminua, aussi bien que leur force et leur activité. Les circonstances politiques étaient moins malheureuses, l'ordre et la tranquillité régnaient dans le pays, l'abondance des objets de consommation rendait la vie facile, mais toute espèce d'initiative morale étant supprimée, la nation ne produisait plus d'hommes supérieurs en aucun genre. Elle croupissait dans la vague somnolence des animaux qui pâturent.

Et l'oppression n'était pas la seule cause de ce funeste résultat. Les tyrans étrangers auraient pu avoir, sinon des facultés supérieures, au moins une dose commune d'intelligence. Or, la postérité maudite de Charles-Quint et les moines de Saint-Dominique

avaient abruti les Espagnols. Les despotes de Madrid n'affaiblissaient donc pas seulement les cerveaux par la terreur : ils leur communiquaient leur propre engourdissement. Une double source de phthisie mentale énervait les esprits. Des témoignages authentiques nous donnent les renseignements les plus curieux sur la stupidité profonde où végétait la nation dominante. Le petit-fils du duc d'Albe, voulant raconter devant le duc de Grammont une anecdote concernant son terrible aïeul, ne put jamais en venir à bout, ni se rappeler le nom du prince d'Orange, qu'il appela toujours le Rebelle (*El Rebelde*) (1). L'héritier de ce niais fut encore plus inepte que son père. Il demeura trois ans couché sur le même côté, parce qu'il avait promis à sa maîtresse de ne se retourner que quand elle viendrait le voir; et comme elle ne vint pas, il mourut à la peine (2).

La mauvaise santé, ou, pour mieux dire, la décomposition vivante du roi Charles II étant attribuée à des sortiléges, on fit venir d'Allemagne, en 1699, un prétendu exorciste, qui fut réputé avoir détruit plusieurs maléfices dirigés contre le prince pendant son enfance. Et lord Stanhope, dans une lettre du 21 octobre, annonce à M. Yard que, d'après l'opinion commune, le souverain allait non-seulement recouvrer la santé, mais devenir capable de se reproduire, ce qui eût bien étonné la reine.

Voici enfin une preuve d'imbécillité qui dépasse

(1) *Mémoires de Grammont*, t. II, p. 269.

(2) Lettre de Liouville, ambassadeur de France en Espagne, au ministre des affaires étrangères Torcy, écrite le 10 août 1703.

toutes les autres. L'ambassadeur de France à Madrid, Liouville, reçut au mois de mai 1701 la visite d'un chambellan du nouveau roi Philippe V, le comte de Benevente. Son air sérieux annonçait qu'il avait à faire au diplomate une grave communication. Il s'agissait effectivement d'un tour de magie incomparable. La reine douairière, pour captiver les bonnes grâces du prince, lui avait offert en présent une berline avec son attelage. Or, le grand seigneur espagnol venait avertir l'internonce de bien examiner cette voiture et de s'en méfier. Il avait appris de bonne source qu'elle devait se changer en caisse par l'effet d'un sortilége, pendant que le roi lui-même, transformé en oranger, s'y trouverait planté comme un arbre de serre. Et au moment où il achevait cette confidence, le noble visiteur, ne pouvant plus dominer son chagrin, inonda de larmes ses joues ridées et sa barbe blanche (1).

La forfanterie de ces idiots égalait leur sottise. Lady Fanshawe, femme d'un ambassadeur anglais à la cour d'Espagne, raconte à ce propos, dans ses *Mémoires*, l'anecdote suivante : « Cette après-midi, le duc d'Albuquerque vint pour me voir. Dès qu'il fut assis et couvert, il me dit : — Madame, je suis Don Juan de la Cueva, duc d'Albuquerque, vice-roi de Milan, membre du conseil privé de notre souverain, général des galères, vrai grand d'Espagne, premier chambellan du roi et proche parent de Sa Majesté, que Dieu conserve longtemps!... A ces mots, il se leva, ôta son chapeau, me fit un profond salut, puis

(1) Lettre de Liouville au ministre Torcy, écrite le 19 mai 1701.

ajouta : « Toutes ces qualités, avec ma famille et ma vie, je les mets aux pieds de Votre Excellence. »

Lorsque les maîtres d'un pays sont tombés dans un pareil idiotisme, quelle influence heureuse peut exercer leur domination sur l'esprit de leurs subordonnés? Quelle lumière pourrait sortir d'aussi profondes ténèbres? Et quand cette race dégradée s'unit avec la race indigène, elle inocule évidemment à sa postérité, légitime ou illégitime, les principes d'un incurable hébêtement.

Le sort avait-il épuisé son carquois? Tant de malheurs avaient-ils satisfait son animosité contre la Belgique? Hélas! non. L'histoire de ces provinces-frontières est triste et monotone comme un sanglot. A un récit douloureux succède une lamentation funèbre.

La race obtuse de Philippe II, empestée par la siphilis, meurt comme frappée d'une malédiction divine. La Belgique passe en d'autres mains. Gagnera-t-elle au changement de servitude? Les maîtres nouveaux, que le destin lui envoie d'une région lointaine, montreront-ils pour ses intérêts plus de sollicitude, gouverneront-ils la population avec plus de douceur, porteront-ils moins évidemment sur leur front l'empreinte de la stupidité? Pas le moins du monde. Dans la guerre de la succession d'Espagne, les provinces catholiques des Pays-Bas tombent en partage à l'Autriche, où l'ordre de S. Ignace débilitait les cerveaux depuis un siècle, où sévissaient dans toute leur rigueur les maximes du pouvoir absolu (1).

(1) Voyez mon *Histoire secrète du Gouvernement autrichien.* Remarquons cependant que la famille impériale de Vienne sortit peu à peu de son anémie intellectuelle, à partir de

Les indigènes retrouvent, sans la moindre atténuation, chez les Habsbourgs d'Allemagne, les traditions impérieuses, l'ignorance, le fanatisme et l'imbécillité des Habsbourgs de Madrid. A une première alluvion d'obscurantisme vient se joindre une nouvelle couche de barbarie. Les deux branches d'oppresseurs ne différaient que sur un point, et cette différence était préjudiciable aux habitants de la Flandre et du pays wallon. Les despotes d'Autriche avaient plus d'énergie morale et plus de forces matérielles pour courber les fronts sous le joug. Il fallait, bon gré mal gré, accomplir leurs ordres. Pendant le règne de Charles II, une poignée d'hommes résolus pouvaient affranchir la Belgique, mettre au défi un gouvernement épuisé, qui n'avait ni argent ni troupes. Sous Charles VI, premier possesseur autrichien des Pays-Bas catholiques, les métiers de Bruxelles font un essai de résistance, déclarent illégales et arbitraires les taxes nouvelles que décrète le gouverneur : on leur impose l'obéissance, et la tête d'un doyen tombe sur l'échafaud. Le bruit de la hache qui le décapite met fin à toutes les protestations, réprime dans les cœurs toutes les velléités d'indépendance.

Un autre genre d'infortune, qui ne cessa point de persécuter les provinces flamandes et wallonnes, tenait à la situation géographique du pays. Placée entre

Charles VI. Un courtisan de ce prince lui disait : « Si l'on veut gouverner facilement les peuples, il ne faut pas les éclairer. — Parlez pour vous, lui répondit le souverain : il n'y a que les mauvais cavaliers qui aiment à monter des rosses. »

la France, l'Allemagne, la Hollande hostile et l'Angleterre jalouse, impliquée dans les luttes de la lointaine Autriche, comme elle l'avait été dans celle de l'Espagne, la Belgique, par une fatalité inouïe, servait de champ de bataille aux diverses puissances de l'Europe. Aussitôt que la discorde troublait leurs relations habituelles, la guerre, l'horrible guerre, couronnée de flammes comme un démon, suivant la belle expression de Shakespeare, le visage noirci, les yeux étincelants, ravageait sans pitié ses campagnes, bombardait les villes, incendiait les villages. Puis les épées rentraient dans le fourreau, les canons dans les forteresses, les troupes dans les casernes. Alors les populations malheureuses que venaient de décimer ou de ruiner les forces étrangères, pour des intérêts qui ne les concernaient pas, essuyaient leurs larmes, travaillaient à réparer leurs désastres, luttaient vaillamment contre les rigueurs et l'injustice du sort. Les ressources morales et intellectuelles dont les a pourvues la nature, les empêchaient seules de tomber dans la prostration et le dénùment des races sacrifiées. Ingénieuses, laborieuses, patientes, persévérantes, économes, elles fermaient leurs blessures, elles reprenaient le cours de leur vie habituelle. Voici le témoignage précieux que rend à leurs mérites un homme qui visitait fréquemment leurs provinces. « La campagne, naturellement fertile, n'y est jamais oisive; l'industrie des cultivateurs fait que le terrain le plus ingrat, travaillé par leurs mains, rapporte comme le meilleur sol. Aussi sont-ils réputés laboureurs habiles et intelligents : on en peut juger par la promptitude avec laquelle ils réparent les

malheurs de la guerre, auxquels ce pays est si souvent exposé. La paix faite, l'année d'après rien ne paraît avoir souffert : leur activité et leur industrie réparent tout (1). » Quel éloge, dans un style simple comme une note de voyage, qui ne trahit pas l'intention de louer !

Mais si les habitants étaient récompensés de leurs vertus et de leur intelligence par le bien-être, si les blés et les seigles mûrs continuaient à ondoyer en flots d'or sur les campagnes, si une bière savoureuse moussait gaiement dans les chopes, si un linge splendide couvrait les tables, si les pains flamands, moulés comme une œuvre d'art, embaumaient toute une rue de leur parfum, quand le boulanger les allignait à son étalage, tièdes encore, répandant à la fois une douce chaleur et de suaves émanations, les esprits abattus ne se relevaient point. Il n'y avait pour eux ni printemps, ni rosée, ni chaleurs fécondes, ni trêve de Dieu. Et le talent, la plus haute manifestation de la vie morale et de la force spirituelle, languissait, dépérissait comme une fleur avortée. Nous allons étudier avec le lecteur sa décadence progressive. La maladie et la mort ont des secrets qu'il importe de connaître.

Nous avons suivi dans leurs pérégrinations les artistes nomades, en quête d'un gîte et d'une couronne ; nous allons maintenant voir l'école flamande agoniser sur le sol même où elle était née.

Des hommes sans discernement ont voulu faire

(1) Descamps : *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, préface, p. IX (1769).

d'Érasme Quellin le jeune le dernier grand peintre de l'école d'Anvers. On ne disait presque rien de son admirable père, on ne disait rien surtout qui pût expliquer à la foule inattentive, aux amateurs ignorants, son esprit poétique, le charme de son dessin et les merveilles de sa couleur. Jamais Descamps, si peu en garde contre les méprises, ne s'est montré moins judicieux que dans son chapitre sur Quellin le jeune; il traite le père avec un sans-façon ridicule et vante le fils au delà de toute proportion. Ses œuvres cependant ne sont pas de nature à exciter l'enthousiasme. Loin de soutenir la gloire conquise par une légion de peintres fameux, il annonce plutôt la décadence, la ruine prochaine de l'école flamande. Pour un homme qui regarde et qui juge, ses œuvres sont comme un feuillage d'automne, flétri par les premières bises de l'âpre saison.

Né à Anvers en 1634, Jean-Érasme Quellin, fils d'Érasme Quellin le vieux et de Catherine de Hemelaer, fut baptisé dans la cathédrale le 1er décembre. Il eut pour parrain le savant chanoine Jean de Hemelaer, secrétaire du chapitre, qui devait être parent de sa mère; pour marraine, Anne Rigouts, mère du peintre de fleurs Jean-Philippe van Thielen, allié plus tard aux Quellin, puisqu'il épousa une certaine Françoise de Hemelaer. Le coloriste futur ne reçut d'abord que le nom d'Érasme : celui de Jean lui fut donné lors de sa confirmation. Son illustre père lui enseigna l'art de peindre, et on assure qu'il y fit des progrès rapides, ce qui ne doit pas étonner, le caractère dominant de ses tableaux ayant été par la suite une facilité vulgaire. Le maître affectueux dont il prenait leçon avait tou-

jours regretté de n'avoir pas vu l'Italie, fort mal à propos assurément, car je ne devine pas ce qu'il aurait pu y gagner. Mais tel était son sentiment, et il ne voulut point que son fils l'accusât plus tard, ou accusât le sort de lui avoir refusé ce moyen d'étude. Il l'envoya donc par delà les Alpes s'inspirer des œuvres méridionales. Quellin le jeune parcourut presque toute la Péninsule, exécuta de grands travaux à Rome, à Venise, à Naples, à Florence; le peintre dont le style flattait le plus son imagination, qui eut, par conséquent, l'influence la plus décisive sur sa manière, ce fut Paul Véronèse. Houbraken nous apprend qu'il était encore dans la ville éternelle en 1660, et que ses tableaux y excitaient un vif enthousiasme (1). Le bruit de sa gloire avait même pénétré jusqu'aux bords de l'Escaut; des œuvres de sa main y étaient parvenues, comme pour attester son mérite. Enfin, sa renommée devint si grande que Léopold Ier voulut faire reproduire par lui sa burlesque figure et l'appela en Autriche. Quellin exécuta son portrait et celui de l'impératrice douairière. Le souverain, charmé de son travail, le nomma peintre officiel de la cour.

Dans les derniers mois de l'année 1660 ou en 1661, le jeune artiste regagna sa province natale : il obtint, à Anvers, le grade de franc-maître en 1660-1661 (2). L'année suivante, il se fit recevoir, comme simple amateur, dans la chambre du Rameau d'olivier. A la même époque mourait sa mère, Catherine de Hemelaer.

(1) Tome Ier, p. 294.

(2) La corporation d'Anvers faisait commencer l'année le 18 octobre, fête de S. Luc.

Le patronage de son père et la renommée qu'il avait acquise au dehors lui procurèrent immédiatement de nombreux travaux; les moines de l'abbaye Saint-Michel reportèrent sur lui l'affection qu'ils avaient pour Quellin le vieux. Il songea donc bientôt à se marier. Le 13 octobre 1662, Gilles Martens, le second bourgmestre d'Anvers, lui accorda l'autorisation de passer une nuit hors de la ville, sans perdre ses droits de citoyen. C'était la nuit de ses noces. Et quelle femme épousait-il? Cornélie Teniers, fille du célèbre peintre des kermesses, et d'Anne Brueghel, sa première femme. Elle avait alors vingt-deux ans. La cérémonie eut lieu à l'église de Perck et au château de Perck, résidence fameuse de David Teniers. Cette première fête en occasionna une seconde. Quellin le père, veuf depuis six mois, se prit de tendresse pour Françoise de Fren, sœur d'Isabelle de Fren, épousée en 1656 par David Teniers. Le mariage, au bout d'un an, fut célébré dans le même château.

L'union de Quellin fils donna naissance à onze enfants, qui tous reçurent le baptême sous les voûtes de l'église Saint-Jacques : le peintre habitait, non loin du monument, la longue rue Neuve. Le 24 janvier 1670, Ambroise Brueghel et Marie-Lucrèce van der Goes tinrent sur les fonds le cinquième, une petite fille, qui porta les prénoms de Marie-Thérèse.

Les œuvres et le talent de Quellin le jeune sont difficiles à juger, parce que ses tableaux ont presque tous poussé au noir. Les ténèbres, qui envahissent une peinture, produisent les plus fâcheuses altérations : elles alourdissent la couleur, étouffent les demi-teintes, masquent la perspective, voilent la lumière,

empâtent les formes, épaississent les traits, vulgarisent les expressions. La valeur en diminue infailliblement, car personne n'aime les images crépusculaires, où l'on distingue avec peine les objets. Un petit nombre d'œuvres seulement, dues à Quellin le fils, ont gardé des teintes claires et donnent une idée juste de l'aspect que devaient généralement offrir ses toiles, quand l'artiste venait d'y promener son pinceau. L'une de ces productions porte la date de 1674, l'autre celle de 1692 : un intervalle assez grand sépare les époques où elles furent exécutées, pour permettre de croire qu'elles représentent sa manière habituelle.

La première, qui figure les *Pèlerins d'Emmaüs*, orne l'église Saint-André, à Anvers. Elle porte l'inscription suivante : *E. Quellinus junior, a°* 1674, que j'ai vérifiée. Les trois personnages principaux dînent en plein air, sur une terrasse, près d'une rotonde champêtre. Un adolescent se tient debout à côté d'eux, sans doute pour les servir, et une toute jeune fille, portant un plat, monte un escalier. Sous la table, un joli chien blanc, aux oreilles fauves, prend sa part du festin en rongeant un os. L'aspect général de ce tableau charme déjà la vue par son élégance. La couleur est un peu lourde ; il n'y a pas beaucoup de lumière et presque pas de clair-obscur. Mais la scène forme un ensemble bien composé, les types ont une distinction originale. La tête noble, douce, calme, expressive de Jésus respire toute la poésie de l'Évangile : les disciples le regardent avec étonnement consacrer le pain mystique. Celui qu'on voit debout jette de la variété dans le tableau : c'est la figure d'un laboureur transportée sur la toile, et quelle vie anime ses traits rus-

tiques ! Pour l'adolescent et la jeune fille, qui se ressemblent comme frère et sœur, ils ont les formes les plus gracieuses : leur visage unit la beauté morale aux séductions de la beauté physique : leur front, leurs yeux, leur bouche ingénue expriment en même temps l'innocence de leur âge, la bonté du cœur, l'intelligence et la délicatesse.

Le second morceau appartient au musée de Dunkerque ; on y remarque cette longue signature :

J. E. Quellinus pict. a cub. Cæs. Ma. fecit ann° 1692
Antwerpiæ.

Il représente l'*Invention de la vraie Croix*, par sainte Hélène (1). Bien conservé, comme le précédent, il donne aussi une idée juste du coloris de l'auteur, quand il n'a pas subi d'altération. Une vieille femme ressuscitée par le contact de la vraie Croix forme le centre de la composition : sa robe bleue et son manteau d'un rouge vif aident à fixer sur elle l'attention du spectateur. L'homme qui porte l'instrument déicide, ayant placé le fût en travers sur les tibias de la défunte, le miracle s'est accompli. La victime arrachée au tombeau lève vers le ciel des yeux pleins de reconnaissance. Sainte Hélene, jolie Anversoise au type spirituel, la tient par une de ses mains, tandis qu'un jeune homme blond la soulève par une aisselle. L'impératrice n'a pas, à beaucoup près, le caractère de piété, ou seulement de gravité, que réclame le motif : elle devrait être vieille, elle est à la fleur de l'âge et mise avec une coquetterie des plus mondaines : il y a sur ses traits, dans ses yeux, quelque

(1) Hauteur environ 3 m. 50 c. ; largeur 2 m.

chose d'agaçant, des promesses de volupté, pour ainsi dire. Une spectatrice étonnée lui adresse la parole. Quant au jeune homme blond, il n'est pas mieux disposé que la pimpante souveraine aux extases dévotes.

Un évêque et d'autres personnages forment un groupe au-dessus du premier. Leurs types vulgaires, leurs expressions lourdes et communes attestent de nouveau la langueur du sentiment religieux dans les Pays-Bas catholiques, malgré les efforts de la tyrannie espagnole. Cette tiédeur est d'autant plus singulière que le neuvième et le onzième enfants de Quellin le jeune se consacrèrent au service des autels. La foi était donc une espèce de conviction machinale, qui n'exaltait plus l'esprit et n'embrasait point le cœur? Un polisson et une gamine, montés sur un arbre, à droite, pour examiner le spectacle, ne rendent pas l'image plus édifiante. On serait fort en peine pour y découvrir la moindre trace de componction. Mais il faut louer l'agencement de la scène; la couleur, vive, juste et agréable, est bien supérieure à ce que les toiles obscurcies de Jean-Erasme permettent de supposer.

Voilà les pages qui m'ont donné bonne opinion de l'artiste : les autres forcent le connaisseur à des jugements sévères.

Weyerman et Descamps regardent tous deux la *Piscine de Bethsaïde*, peinte par Quellin pour l'église de l'abbaye de Saint-Michel, comme son œuvre principale, non-seulement à cause de son étendue, mais à cause de son mérite. Le premier en fait des éloges si enthousiastes qu'ils sont absurdes : on ne parlerait pas autrement d'une merveille qui réunirait toutes les

qualités. L'artiste l'exécuta en 1672, à l'âge de trente-sept ans, lorsque sa force devait plutôt augmenter que diminuer. Il y attachait lui-même une grande importance, car il s'y est représenté avec sa femme, ses enfants et ses disciples. Jésus, suivi de ses apôtres et entouré de curieux, se penche vers l'onde salutaire qu'un ange a dû toucher pendant la nuit. Une colonnade, soutenant une galerie, entoure la scène. Parmi les groupes, on remarque une jeune mère montée sur un âne et le paralytique portant son lit. Telle est la disposition générale de ce morceau, qu'on pourrait définir une toile à grand spectacle, les accessoires, comme le monument, les escaliers, les arbres, les terrains, les balustrades et le ciel occupant les trois quarts de la superficie. L'exécution est généralement dure; les demi-tons, les finesses de pinceau, les ombres diaphanes, que recherchent tant les grands peintres, n'adoucissent pas les transitions. Quelques personnages sont même grossièrement exécutés, entre autres le boiteux assis sur de la paille, avec une petite fille auprès de lui, et un individu tenant un compas. Plusieurs têtes ont une vive expression, notamment celle de la femme montée sur un âne, celles du paralytique et des jeunes apôtres; mais, en somme, l'œuvre entière offre les signes évidents de la médiocrité. Le dessin, la couleur, l'invention, le sentiment, l'adresse technique ne dépassent point la région que peuvent atteindre la plupart des artistes. Les seuls mérites incontestables du travail sont la vigueur et la facilité de la touche. Le portrait du peintre, exécuté sur cette toile, comme nous l'avons dit, prouve qu'il ressemblait fortement à son père.

La seconde partie du tableau, qui le terminait en forme ogivale, quoique l'édifice représenté soit de style grec, n'a pu être mise à la place qu'elle devrait occuper, les salles du musée n'ayant point la hauteur nécessaire. Elle donne lieu aux mêmes observations. Quelques personnages se détachent vivement sur le ciel, mais la composition trahit çà et là ce manque de logique ou cette faiblesse de raisonnement, qui dénonce toujours la médiocrité. En haut du monument règne une galerie, où sont postés bon nombre de curieux ; on y voit une femme portant sur sa tête une énorme gerbe, dans laquelle s'épanouissent en abondance des coquelicots et des fleurs de camomille. Pourquoi cette Flamande a-t-elle grimpé jusque là-haut avec une pareille charge ? Deux autres individus, un nègre et un paysan, escaladent en outre une des pyramides qui surmontent l'édifice. Dans quel but? Ne dominent-ils point suffisamment la scène ? Caprice d'homme vulgaire, sans charme et sans justification.

Campo Wayerman prétend que ce tableau a été gâté par un vernisseur ; je suis tout disposé à le croire. Mais les autres toiles du musée ne lui paraissaient point avoir subi le même outrage, quand il les vit à leur place primitive. Elles n'ont point cependant une meilleure apparence et ont poussé au noir, comme la *Piscine de Bethsaïde*. Les trois morceaux, qui représentent les *Martyrs de Gorcum,* sont aussi des œuvres médiocres. Dans les deux premiers, toutes les têtes ont le calme de l'insignifiance. Les personnages du troisième sont plus vivants, mais une circonstance prouve combien l'auteur manquait de tact et de goût : un chien, servant de ministre à la colère divine, mord

le juge, qui, dans sa peur, se laisse non-seulement tomber à plat ventre, mais crie d'une façon triviale, en sorte qu'au lieu de produire un effet dramatique, la scène tourne au grotesque. La couleur des trois tableaux est dure, sèche, heurtée, manque d'harmonie et de finesse.

Le Christ chez Simon le Pharisien, exposé dans la même collection, ne mérite pas plus d'éloges. C'est un travail essentiellement médiocre, pour ne pas dire mauvais. Le Galiléen et la Vierge ont des types assez bien choisis, mais une somnolence apathique émousse leur regard, endort ou appesantit leur figure. Les autres personnages causent une sensation déplaisante par leurs têtes laides et grossières, par leurs physionomies malencontreuses, par leurs chairs aux tons de brique. Les nuages et le ciel sont eux-mêmes mal exécutés, d'un aspect terne et invraisemblable.

Voici des notes que j'ai prises devant d'autres tableaux et qui confirment la justesse de mon opinion.

Église du Béguinage, à Malines. Un *Trait de la vie de S. Charles Borromée;* travail d'un homme habile, mais essentiellement médiocre : rien de saillant et d'agréable, ni dans le dessin, ni dans la composition, ni dans la couleur. La femme morte, qu'on voit sur le premier plan, est encore ce qu'il y a de mieux. Signé : *E. Quellinus pict. suœ Cœsareœ Majestatis fect* 1694.

Église Saint-Pierre, à Gand. Morceau qui représente S. François Xavier disputant contre un roi barbare. Les figures sont étranges plutôt qu'originales. Celles du second plan, trop effacées, ont l'air d'apparitions. Le coloris est dur et sombre, l'aspect général du tableau ne flatte point la vue. C'est une œuvre où

il y a du talent, mais de ce talent inférieur qui ne satisfait point.

Je pourrais citer, décrire même, bon nombre de toiles aussi peu attayantes, disséminées en Belgique : notamment une *Adoration des Mages*, que possède l'église Saint-Jacques, à Anvers, plusieurs épisodes de la vie de S. Augustin, qui décorent l'église Saint-Sauveur, à Bruges ; mais ce serait une tâche ingrate et inutile. Les musées du Louvre, de Berlin, de Vienne, de Munich et de Londres ne renferment aucune toile de Jean-Erasme. On a peu gravé d'après un artiste qui travaillait à une époque de décadence et ne pouvait enthousiasmer le public. Je me bornerai à mentionner une vaste composition dessinée par Quellin le fils, en l'honneur de Lothaire-Frédéric, évêque de Spire, exécutée sur cuivre par Richard Collin : toutes sortes de figures et d'emblèmes entourent l'image du prélat.

Cornélie n'avait pas apporté dans la maison de Quellin un bonheur sans nuages ; elle respectait le nom de son père et de son mari, elle mettait au monde une postérité de bon aloi, mais elle n'aimait pas l'ordre et n'avait pas le goût de l'économie. Elle recevait le beau monde, menait grand train et avait pour le jeu de la bassette une passion malfaisante : elle y tenait tête aux plus riches cavaliers. Si encore elle avait eu bonne chance ! les beaux florins d'or eussent consolé l'artiste. Mais elle perdait régulièrement, et les bénéfices de son mari ne pouvaient réparer les conséquences de ses défaites perpétuelles. En vain il augmentait le prix de ses tableaux; le luxe et la gêne habitaient de compagnie sous son toit.

Cornélie Teniers se montrait aussi prodigue envers ses enfants qu'elle l'était dans tout le reste. Elle les gâtait, elle obéissait à leurs moindres caprices. C'était toujours : « Que veux-tu, mon petit ami? Que désires-tu, mon cher cœur? » Et la bourse paternelle se vidait plus promptement qu'elle ne s'était remplie (1).

Quellin aurait pu sans doute borner les dépenses, faire acte d'autorité, mais la force de caractère lui manquait. Le moyen de combattre sans armes? Le peintre était si débonnaire dans ses relations avec tout le monde, que ses disciples même abusaient de sa douceur. Les aspirants à la gloire, sentant sur la bride une main légère, ne se faisaient faute d'espiègleries. Un jour qu'il était absent et ne devait pas rentrer avant six heures, ils commandèrent à l'estaminet voisin force cannettes et, au lieu de travailler assidûment, s'occupèrent à vider les pots. La fête allait son train, lorsque tout à coup on entendit sonner ; un des rapins alla voir par une fenêtre et aperçut Quellin, qui revenait une heure plus tôt qu'on ne pensait. Il courut dans l'atelier, donna l'alarme aux buveurs : — « Allons, allons, jeunes vauriens, c'est le maître qui arrive ; déménagez les pots et les verres, puis au travail ! » Les cannettes et les chopes disparurent en un clin d'œil, les élèves prirent leurs palettes et leurs pinceaux, tout offrit une apparence de calme labeur. Seulement un des disciples, qui avait trop bu, s'était endormi sur le plancher, derrière le chevalet de Quellin, et on n'avait pas eu le temps de le réveiller,

(1) Campo Weyerman, t. III, p. 313.

ou on n'avait pas pensé à lui. Le peintre s'assied devant son tableau, reprend son travail et allonge les pieds. Il sent un obstacle, demande ce que ce peut être. L'apprenti déluré, qui avait poussé le cri d'alarme, ayant alors fait signe à ses camarades, dit avec un grand sang-froid : « C'est un mannequin, maître, d'après lequel nous avons dessiné pendant votre absence, et qui est tombé : nous allons le remettre en place. » Les fripons traînèrent alors leur complice dans une autre pièce. Le bonhomme ne s'aperçut de rien (1).

Un chef de maison si peu clairvoyant, mené par une femme si peu économe, devait fréquemment se trouver aux prises avec la fortune. Les circonstances politiques, d'ailleurs, ne secondaient point ses efforts pour mater la capricieuse déesse. Une interminable guerre avec la France, les pillages des mercenaires lorrains et croates, qui avaient mission de défendre le pays et traitaient sans ménagement la population, ruinaient les provinces belges. Quelques gouverneurs, comme Léopold Guillaume et don Juan d'Autriche, aimaient les beaux-arts, mais n'avaient pu leur accorder qu'une protection passagère et insuffisante. La bonne volonté de Max-Emmanuel ne leur fut pas d'un plus grand secours. Le duc de Bavière, pendant le mois de décembre 1691, se livrait passionnément au plaisir, selon son habitude, dans la ville de Venise, quand un messager de Charles II vint lui offrir la lieutenance des Pays-Bas espagnols, avec une autorité absolue et

(1) « J'ai entendu conter cette anecdote par son fils le chanoine, qui m'en a garanti l'exactitude, de façon que je la rapporte au lecteur en toute assurance. » *De Levensbeschryvingen der nederlantsche Konstschilders*, t. III, p. 313 et 314.

900,000 thalers de traitement annuel (3,375,000 livres). Le joyeux électeur accepta la proposition et franchit aussitôt les Alpes couvertes de neige pour se rendre à Bruxelles. Il y fit une pompeuse entrée, dans les derniers jours de mars, au bruit du canon et de toutes les cloches.

La faveur qu'il témoigna aux artistes, ses achats de tableaux et de sculptures prouvèrent bientôt ses goûts distingués. La corporation d'Anvers lui eut des obligations particulières. En 1664, elle avait organisé une salle d'étude, où les jeunes gens dessinaient d'après le nu; elle voulait y joindre une collection de plâtres moulés sur les meilleures productions antiques, et une salle où les élèves viendraient les copier. Malheureusement, elle ne possédait pas les fonds qu'exigeait ce nouveau dessein. Pour soutenir la première école, on lui avait octroyé dix lettres de franchise. Quiconque en possédait une se trouvait exempté, pendant toute sa vie, des charges publiques, jugées avec raison dispendieuses et fatigantes, comme d'être syndic d'une corporation ouvrière, marguillier, surveillant d'un quartier, porte-drapeau ou officier inférieur dans la garde urbaine. On estimait chacune de ces lettres environ huit cents florins (le prix augmentait ou diminuait suivant la difficulté de les obtenir). La compagnie les vendait à de riches bourgeois. Quand les acheteurs mouraient, les priviléges retournaient aux associés, qui les vendaient de nouveau.

Pour acheter des plâtres d'après l'antique et disposer un local, les artistes demandèrent au gouverneur quatre nouvelles lettres de franchise, que Max-Emmanuel leur octroya aussitôt. Afin de le remercier,

on prépara une fête, où l'on voulait le déclarer publiquement protecteur des beaux-arts et de l'académie de Saint-Luc. La solennité eut lieu en effet, le 21 février 1693. La grande salle était richement ornée de tableaux des meilleurs maîtres, et le sieur Jean-Baptiste Greyns, ancien bourgmestre, chef ou syndic de la corporation, alla au-devant du prince, avec un grand nombre de valets portant des flambeaux, puis le mena dans la salle d'honneur. Un splendide festin l'y attendait. Il fut égayé par une excellente musique. Le banquet fini, une toile se leva et laissa voir un théâtre, où l'on aperçut la ville d'Anvers tristement appuyée sur une urne, qui représentait l'Escaut. Apollon, sortant de la coulisse, l'apostropha en ces termes :

« D'où vous vient l'affliction à laquelle vous vous abandonnez ? Pourquoi des pleurs coulent-ils le long de vos joues pâles ? Prenez courage ; les dieux se sont émus de vos plaintes. Comme je tirais mes chevaux de la mer, aux premiers rayons du matin, j'ai aperçu un héros de la maison d'Autriche, qui se dirigeait vers vous afin de vous protéger ; grâce à lui, les beaux-arts retrouveront leur éclat. »

Un peintre et un sculpteur parurent alors sur le théâtre : le premier portait un tableau, où l'on voyait figuré le siége de Belgrade, et, au-dessus de la ville, la Renommée jouant une fanfare en l'honneur du prince, sa bravoure ayant contribué fortement à la prise de cette place d'armes. « Son éloge, dit Houbraken, était le sujet essentiel de la pièce, comme l'annonçait ouvertement l'auteur, femme du statuaire Guillaume Kerricx (née Ogier). Son opuscule méritait indubita-

blement des louanges, vu surtout qu'il avait été rimé en quarante-huit heures (1). »

Mais ce qui intéressa le plus dans le spectacle, ce fut un jeu de scène exécuté par le mari. Guillaume avait sculpté un buste de l'Electeur, d'après un portrait en peinture, sans que le duc le soupçonnât le moins du monde, et cette image, ayant été recouverte de plâtre, fut apportée comme un bloc de pierre brute. Kerricx, examinant le prince et feignant de vouloir reproduire ses traits, donna un coup de maillet qui dégagea le haut de la tête ; de nouveaux coups débarrassèrent un œil, puis l'autre, puis le nez, puis la bouche et enfin le reste du buste. Le gouverneur étonné se mit à rire et déclara qu'on ne l'avait jamais surpris d'une manière aussi agréable. Cette œuvre, ingénieusement confrontée avec le modèle, orna longtemps la salle d'honneur de la compagnie (2).

(1) *De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders*, t. Ier, p. 247.

(2) Houbraken, t. Ier, p. 245. — Deux ans après Max-Emmanuel fit une seconde visite à la corporation d'Anvers, en compagnie de Thérèse-Cunégonde, fille du roi de Pologne Jean Sobieski, jeune princesse qu'il venait d'épouser. Papebrochius rapporte l'incident de la manière suivante :

« Serenissimus Bavariæ dux, ejusdem januarii die IX, anno Dñi MDCXCV, sub quintam vespertinam advenit, cum nova sua sponsa, Poloniæ regis, Joannis Sobieski, filia, Theresia Cunigonde.

. . . . . « Inde processit ad Academiam, ubi stabat nudus Hercules, leonina accinctus pelle et clave instructus, a tironibus per circuitum sedentibus delineandus; quo modo in Academia minori juvenculorum stabat in medio puella, Palladem referens, similiter delineanda. Singulorum sedulitatem inspexerunt et laudaverunt duces; moxque patefactum theatrum

Mais la lutte acharnée de l'Europe entière contre la France, lutte qui avait pour champ de bataille les provinces belges et, momentanément suspendue par la paix de Ryswick en 1697, recommença trois ans plus tard, ne permit point à l'imagination flamande de se ranimer. Les beaux-arts, l'industrie, le négoce, la civilisation même, tombèrent dans une décadence croissante, et la pauvreté générale augmenta en proportion. Sous l'influence de l'âge, Érasme Quellin s'affaiblissait graduellement, comme la nation. Il devint si blanc, si chenu, les ombres de la vieillesse obscurcirent tellement ses yeux, nous dit Campo Weyerman, qu'il ne voyait plus le bout de son pinceau. La fortune, qui aime non-seulement les audacieux, mais les jeunes gens, ne pouvait pas lui prodiguer ses dons et ses sourires.

Un document de l'année 1709 prouve cependant que Jean-Érasme était alors peintre officiel de l'empereur Joseph Ier.

Sa femme, Cornélie Teniers, mourut en 1706, dans la Longue-Rue Neuve, et fut ensevelie honorablement à l'église Saint-Jacques, le 9 décembre.

Vieux, pauvre et seul, n'ayant jamais eu assez de caractère pour gouverner sa maison et défendre ses intérêts, Quellin aurait traîné chez lui une existence misérable. Ses enfants le placèrent à Malines, dans une maison de retraite, où il mourut le 11 mars 1715 (1).

est, in quo, recitata cum plausu, comedia elegans mire placuit. »

(*Annales Antwerpienses*, t. V, p. 338.)

(1) Descamps avait imprimé cette date, en ajoutant qu'Érasme Quellin le fils est décédé à Anvers. Mais ni les archives de

Tous les livres, sans exception, classent parmi les élèves d'Érasme Quellin le vieux un nommé Joseph van den Kerkhove, qui a joué un assez grand rôle en Belgique dans les dernières années du XVIIe siècle et au début du siècle suivant : Quellin le fils aurait donc été son compagnon d'étude. C'est encore là une de ces opinions qui étonnent par leur invraisemblance. Quellin le père mourut le 11 novembre 1678, à Anvers; Joseph vint au monde à Bruges le 4 mai 1667 : il n'était, par suite, âgé que de onze ans et quelques mois, lorsque le vieux maître ferma les yeux pour toujours, et n'aurait pu compter au nombre de ses disciples, quand même il n'aurait pas habité une autre ville. Mais il demeurait à Bruges, où il entra en 1682 dans l'atelier de Jean van Meunincxhove (1). Quelques années après, en 1685-1686, il jugea qu'il serait mieux guidé par un chef plus habile et alla, au bord de l'Escaut, se mettre sous la discipline de Quellin *le fils*, comme l'attestent les registres de la ghilde anversoise, et non pas Quellin le père. Son noviciat terminé, il partit sans se faire recevoir franc-maître, et, au lieu de courir en Italie, préféra venir travailler en

Saint-Luc, ni les registres funèbres des paroisses ne confirment cette assertion. Immerzeel a répété la date et annoncé pour la première fois que le peintre termina ses jours à Malines. Le mot *Gasthuis*, dont il se sert et qui veut dire hôpital, doit être un terme impropre, mis au lieu de *Proveniershuis*, maison de retraite où l'on payait pension. Pour entrer à l'hôpital, le vieil artiste n'aurait pas eu besoin de quitter Anvers, et je doute fort qu'un asile de ce genre lui eût été accessible dans une autre commune.

(1) *Archives de la corporation de Saint-Luc, à Bruges*, publiées par Van de Castelle, p. 371.

France, dans la capitale. Il y développa son talent, il acheva ses études, sans se laisser dominer par l'école indigène. Il y fut bien accueilli, chargé de grands travaux que les chroniqueurs n'indiquent pas. Il alla même, comme un trouvère de l'art figuratif, exercer en d'autres villes du royaume sa palette et son pinceau. Il y fut captivé par une jeune fille, qu'il épousa, qu'il emmena dans sa ville natale, où il se fit recevoir franc-maître le 12 janvier 1695. En 1704, on le nomma juré; en 1712, il remplit les fonctions de doyen.

Sur les bords de la Seine, il avait pris le goût des institutions monarchiques. Secondé par son ami Van Duvenede, il obtint le droit de fonder à Bruges une académie, dont il fut le premier directeur. Mais Bruges était une ville morte, où régnaient les dieux de la sottise, l'esprit mesquin et dénigrant, l'apathie et la lésinerie des provinces. Lorsque Joseph van den Kerkhove alla dormir avec ses pères, en 1724, l'institution exotique fondée par lui s'écroula sur sa tombe. L'ancienne ghilde valait mieux. En 1739 cependant, Mathieu de Visch restaura le monument effondré. Mais le génie de la vieille école, si naïve et si pure, ne vint pas habiter ses salles désertes, où voltigeaient dans une ombre croissante les larves et les chauves-souris des temps crépusculaires.

Il ne paraît pas, comme nous l'avons dit, que Joseph van den Kerkhove eût modifié sa manière, pendant son séjour en France. Il avait conservé le style, le dessin, la couleur de Jean-Érasme Quellin, et mêlait, comme lui, le bien et le mal, les défauts et les qualités. Le peu de tableaux de sa main qui nous restent le prouvent suffisamment.

Le musée de l'Académie, à Bruges, a gardé une *Ste Catherine de Sienne* peinte par lui. La collégiale de Saint-Sauveur renferme sept tableaux représentant les *Œuvres de miséricorde*, trois desquels sont dus à Jacques van Oost le père, quatre au pinceau de Joseph van den Kerkhove. Descamps les juge et les caractérise d'une façon bizarre : « Les figures sont petites, jolies et touchées avec esprit, presque comme de Teniers. » Un *Martyre de S. Laurent*, qui ornait autrefois l'église des Sœurs Noires, à Ostende, pavoise maintenant l'église Notre-Dame à Bruges : c'est une composition hardie, peinte d'une couleur vague et nébuleuse. L'église Saint-Jacques, de la même ville, possède deux tableaux de Van den Kerkhove : le *Sacrifice d'Abraham*, le *Jeune Tobie conduit par un ange;* à l'église Saint-Gilles, on voit la parabole du Pharisien et du Publicain faisant leur prière, toile d'une invention bizarre et d'un coloris sombre. L'œuvre la plus intéressante de notre artiste est probablement celle qui décore le plafond de la grande salle, dans l'hôtel de ville d'Ostende, et qui figure le *Conseil des Dieux*. Cette ample scène a une valeur réelle : composée d'une manière savante et ingénieuse, elle atteste un travail facile, beaucoup d'expérience, et plaît par son harmonieuse couleur.

CHAPITRE II

UNE OCCASION PERDUE.

Bombardement de Bruxelles, immenses ravages. — Presque toutes les œuvres d'art sont détruites. — Quand la ville sort de ses ruines, il faut vingt-cinq ans de travail pour la décorer. — Situation favorable des artistes. — Derniers membres de la famille Van Orley, *Richard* et *Jean*. — Précoce talent de *Richard*. — Il cultive principalement la miniature, le dessin au crayon et la gravure à l'eau-forte. — Progrès rapides et succès de *Jean*. — La reconstruction de Bruxelles le surcharge de travaux. — Énumération de ses peintures. — Défauts de sa manière; c'était un homme médiocre. — La famille Van Hellemont. — Beaux tableaux de *Mathieu*. — *Jacques van Hellemont*, un des grands décorateurs de Bruxelles. — Liste de ses ouvrages. — Vingt-deux toiles en l'honneur des Hosties poignardées. — Nouveaux renseignements sur François Eisen. — Presque toutes les œuvres de ce groupe d'artistes ont disparu. — Ils n'étaient pas à la hauteur des circonstances.

En 1695, un événement terrible, un de ces grands désastres qui serrent le cœur de l'historien dans la solitude, faillit anéantir la ville de Bruxelles. En 1694.

les Anglais et les Hollandais, alliés avec l'Espagne contre la France, avaient bombardé le Havre et Dieppe ; l'année suivante, ils bombardèrent Saint-Malo et Granville, pendant que le roi d'Angleterre, Guillaume III, et l'électeur Maximilien de Bavière, gouverneur des Pays-Bas catholiques, assiégeaient Namur, tombé au pouvoir des Français. Le maréchal de Boufflers s'y défendait avec autant de bravoure que de talent. Pour opérer une diversion en sa faveur, pour punir de criminelles dévastations, Louis XIV eut l'idée de menacer d'abord, puis d'incendier Bruxelles. Le maréchal de Villeroi, qui commandait l'armée française, reçut l'ordre de diriger immédiatement toutes ses forces vers la capitale du Brabant. Le 11 août, le général occupait les hauteurs voisines, où il fit mettre en position vingt-cinq mortiers et dix-huit canons à boulets rouges. Puis il annonça au prince de Berghes, gouverneur de Bruxelles, que si les Alliés voulaient promettre de ne plus bombarder aucun port de France, il allait se retirer sans causer le moindre dommage à la métropole. Un gouvernement national eût accepté sur-le-champ la proposition ; mais la Belgique n'avait pas de gouvernement national et expiait toutes les fautes de ses oppresseurs. Aucune réponse n'ayant été faite, le 15 au soir l'exécution commença. Les batteries françaises vomirent 3,000 bombes et 1,200 boulets rouges sur la ville condamnée. Le ravage fut immense : onze églises et 3,830 habitations s'écroulèrent dans les flammes ; sept églises et 460 maisons subirent de graves dommages. Une foule de citoyens périrent; les objets les plus précieux, tableaux, statues, reliquaires, manuscrits enluminés, archives des

corporations devinrent la proie de l'incendie. Toutes les œuvres d'art que possédait l'hôtel de ville brûlèrent, et dans le nombre se trouvaient les quatre panneaux à jamais regrettables de Van der Weyden, qui faisaient depuis cent cinquante ans l'admiration des connaisseurs.

Pour châtier la barbarie des Anglais et des Hollandais, pour combattre les Espagnols, Louis XIV avait presque détruit une ville inoffensive, qui n'était ni espagnole, ni anglaise, ni hollandaise.

La courageuse population, habituée dès longtemps au malheur, ne se laissa point abattre : à peine les ruines avaient-elles cessé de fumer qu'elle entreprit de reconstruire les édifices anéantis. Les corps de métiers avaient perdu leurs hôtels, qui environnaient la grande place. Tout le monde se mit à l'œuvre, et, au bout de quatre ans, une cité nouvelle étalait au jour ses blanches murailles, comme une protestation muette contre l'injustice du sort et la cruauté des hommes.

Les églises, l'hôtel de ville, les autres monuments publics, les maisons communes des soixante métiers ne pouvaient rester sans décorations. Les artistes que possédait Bruxelles furent chargés de travaux, qui les occupèrent vingt-cinq ans. Le besoin qu'on avait de leur palette explique la brillante destinée de Victor Janssens, de Jean van Orley et de Jacques van Hellemont. Des hommes de génie eussent trouvé là une occasion admirable, un digne emploi de leurs facultés ; malheureusement il n'y avait que des hommes médiocres.

La famille van Orley dut à cette calamité publique une sorte de regain. En 1663, Pierre van Orley, paysa-

giste médiocre, devint père d'un enfant qu'on baptisa Richard et qui devait redonner quelque lustre au blason terni de sa race. Il lui enseigna les éléments de l'art figuratif; mais comme il ne pouvait le mener bien loin sur la route du talent et de la science, il le confia, en chemin, à un guide plus habile. Ce guide, c'était son propre frère Jérôme, moine recollet ou minime, qui habitait Bruxelles et y peignait surtout le portrait : on voit dans la *Bibliotheca belgica* de Foppens quelques effigies gravées par Richard Collin, dont il avait fourni les modèles (1). L'élève dépassa bientôt ce nouveau maître, comme il avait dépassé le premier : il fallut donc le laisser continuer seul son voyage. Il exécutait à seize ans des miniatures si bien composées, si bien traitées, qu'on y voyait tous les genres de mérites admirés par les connaisseurs dans les tableaux d'histoire. Souvent il négligeait le pinceau et traçait au crayon de magnifiques dessins. Il gravait à l'eau-forte avec non moins d'habileté. On lui doit une *Chute des Anges*, d'après Rubens, dont son frère Jean, que nous ferons connaître tout à l'heure, avait tracé le croquis. Parmi ses eaux-fortes, quelques-unes sont exécutées d'une main si ferme qu'on dirait des gravures au burin, notamment une estampe in-folio qui porte pour légende : *Silvio tue un sanglier en présence de Dorinde*, motif emprunté à une pièce de théâtre.

Richard était un homme très-laborieux ; il étudiait constamment l'histoire et les belles-lettres, fécondait son esprit en même temps qu'il occupait sa main. Son

(1) En 1763, il y avait encore trois tableaux de sa main dans l'église des Récollets, à Bruxelles.

père, étant receveur des contributions, lui fit obtenir une charge de contrôleur, où il gagnait deux mille livres par an. Il n'avait donc nul souci et pouvait d'autant mieux se livrer à sa passion pour le travail, qu'il avait su défendre sa liberté contre les sourires et la tactique amoureuse des jeunes Bruxelloises. Il fuyait d'ailleurs le monde, évitait les discours inutiles, mettant sa joie dans la pratique assidue, continuelle, de ses divers talents. Une mort subite paralysa sa main opiniâtre le 6 juin 1732 : il avait soixante-neuf ans. Il fut enseveli en grande pompe dans l'église maintenant détruite de Saint-Géry, sous la dalle tumulaire de son aïeul Bernard van Orley, placée à l'intérieur du monument : son père gisait à l'extérieur, au-dessous d'une pierre commémorative, encastrée dans la muraille de la première chapelle.

Richard avait exécuté un nombre prodigieux de miniatures et de dessins : il lavait à l'encre de Chine sur papier blanc, avec une remarquable netteté. Le graveur Picard passa huit jours à Bruxelles pour examiner ses légions de croquis et de mignonnes peintures. Mais il travaillait aussi en grand. Il avait représenté, par exemple, sur des toiles énormes, plusieurs traits de la vie de S. Norbert, pour la fameuse abbaye de Tongerloo, où les Prémontrés lui témoignaient une faveur spéciale. Un des épisodes se déploie maintenant au musée d'Anvers : il a plus de vingt et un mètres carrés (1). On y voit le pape Innocent II faisant à Rome une entrée solennelle, avec Lothaire II, roi des Romains, et S. Norbert, archevêque de Magde-

(1) 5 m. 12 c. de haut, sur 4 m. 10 c. de large.

bourg, après avoir triomphé de son rival Anaclet. La vue de cette pâle image ne confirme guère les éloges donnés par les biographes et lexicographes aux miniatures de Richard van Orley. J'ai reproduit leurs louanges comme un simple écho, n'ayant jamais vu nulle part ni une de ces délicates productions, ni un dessin de l'artiste bruxellois. Depuis Mensaert et Descamps, tous les historiens et critiques ont été dans la même position. Il y a donc apparence que ce n'était pas des chefs-d'œuvre, car les chefs-d'œuvre impressionnent jusqu'aux ignorants, qui, sans pouvoir se rendre un compte exact de leur valeur, les gardent avec soin, comme des choses précieuses. Les tableaux de Van Orley ont aussi disparu, sauf un très-petit nombre. Abstraction faite de la toile d'Anvers, je ne puis pas en indiquer plus de trois : le premier, qui figure une *Prédication de S. Jean Baptiste*, orne la salle des mariages, dans l'hôtel de ville de Louvain ; les deux autres appartiennent au musée de Gand ; ils retracent des légendes grecques, ennuyeuses et mal choisies. L'un représente les *Piérides changées en pies* ; ces sottes rivales des Muses sont en train de subir leur métamorphose : il leur pousse des ailes et des têtes d'oiseaux. Le second n'a pas plus d'intérêt : on y voit Junon cueillant, pour ainsi dire, les yeux d'Argus sur son cadavre, afin de les distribuer sur la queue de son paon ! La facture ne vaut pas mieux que les données. Si l'on s'en rapporte à Descamps, Richard composait tantôt dans le goût de l'Albane ou de Pierre de Cortone, et tantôt dans celui du Poussin, variété qui n'est pas une grande recommandation. Il ajoute qu'il savait disposer dans ses fonds de

beaux motifs d'architecture, observait très-bien les lois de la perspective et indiquait avec netteté les différents plans de ses images.

Le frère de Richard, Jean van Orley, vint au monde à Bruxelles, le 4 janvier 1665. Il eut aussi pour maître son oncle Jérôme, moine récollet ou minime, qui pouvait seul lui apprendre à traiter la figure, puisque son père était paysagiste. Ayant montré de bonne heure autant d'assiduité que de facilité, il fit des progrès rapides, surtout dans le dessin et la composition. Il avait une manière de draper large et naturelle. Sa couleur était alors délicate et vraie, au dire de Mensaert. Il parcourait sa trente et unième année, il était dans toute sa force, quand la métropole belge fut presque réduite en cendres. Ce crime de lèse-humanité lui ouvrit une immense carrière : chaque monument, qui sortait de ses ruines, devenait comme un atelier de peinture et de sculpture. Les tableaux de Van Orley contribuèrent à décorer presque tous les édifices. On en voyait quatre à la Chapelle Royale, cinq dans l'église et quatre dans le réfectoire des Dominicains, deux aux Minimes, deux aux Carmes déchaussés, plusieurs dans l'abbaye de Ninove, à quelque distance de Bruxelles, d'autres encore dans les monastères de Grimberghe et d'Afflighem. Certains monuments religieux n'en possédaient qu'un seul, comme l'église Saint-Nicolas, l'église des nonnes de Béthanie, la chapelle Saint-Corneille, la chapelle des Sœurs Noires, la chapelle Saint-Éloi, l'église de Monte-Serrato. A l'hôtel de ville, on chargea Van Orley de peindre le plafond de la salle du greffe et d'exécuter un portrait de Philippe II. Les jurandes ne montrèrent

pas moins d'empressement à obtenir son concours : les poissonniers voulurent avoir cinq tableaux de sa main, les charpentiers deux, les escrimeurs un nombre que l'on n'indique pas et les portraits de plusieurs doyens; les épiciers et les brasseurs lui firent orner leurs hôtels en collaboration avec Jacques van Helmont, les drapiers, avec son émule Janssens. Les merciers chargèrent les trois grands hommes de peindre sept tableaux pour leur maison commune, appelée *Le Renard*.

Les fabricants de tapisseries avaient également recours à son pinceau : ils lui demandaient souvent des cartons, et Mensaert attribue au grand nombre de modèles qu'il peignit pour eux l'altération de sa couleur, qui devint crue et voyante. Quelquefois il dessinait seulement des compositions tracées à la plume sur papier bleu, lavées à l'encre de Chine et rehaussées de blanc.

La renommée de Jean van Orley lui attira des commandes importantes, qui venaient de loin, comme un hommage rendu à son mérite. L'électeur de Cologne le chargea d'exécuter pour lui plusieurs patrons de tentures. L'évêque de Bruges, Henri van Susteren, lui commanda huit tableaux, qui devaient orner l'ancienne cathédrale de Saint-Donat, où dormaient les restes de Jean van Eyck. Il y peignit des scènes empruntées à la vie du Christ, depuis son humble naissance dans la chaumière de Bethléem jusqu'au triomphe de la Résurrection. Le dignitaire ecclésiastique, jugeant ces toiles très-précieuses, les fit copier en tapisserie à Bruxelles, par Van der Borght, de la même grandeur que les originaux, sous les yeux de Van

Orley, qui surveilla l'opération. Quatre *antependia*, ou devants d'autels, furent exécutés de la même manière. Ce double travail coûta au pieux amateur la somme de 46,000 florins. On suspendait les riches tentures devant les tableaux pour les garantir, pendant six mois de l'année, depuis la fête de Pâques jusqu'à la Toussaint. Aurait-on mieux protégé des chefs-d'œuvre ? Il s'en faut bien pourtant qu'elles éveillent l'admiration, car elles existent encore et ont passé de l'ancienne cathédrale, maintenant démolie, dans la cathédrale nouvelle, dédiée à Saint-Sauveur. On y reconnaît l'imitation de divers styles et même des emprunts faits à plusieurs maîtres, surtout à Jouvenet. L'ambition de l'artiste ne visait pas bien haut, comme on voit. Et la couleur fausse, discordante, n'a que de lointains rapports avec la nature.

Presque tous les autres tableaux, dont nous avons imprimé la liste, ont disparu. Il leur manquait la vigueur de la facture et le charme suprême de l'originalité. Les quatre morceaux de la Chapelle royale et espagnole étaient peints dans le goût de Van der Meulen. La *Circoncision* et la *Purification* de l'église des Dominicains rappelaient la manière de Lesueur. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, un grand nombre avaient déjà poussé au noir; les ombres étaient devenues opaques, et les chairs de maints personnages déplaisaient par leurs tons rougeâtres. Enfin une platitude bourgeoise et la langueur des époques de décadence alourdissaient presque toutes les têtes. Ces graves défauts ont sans doute voué les toiles au néant : comme on y tenait peu, quand les

cyclones de la Révolution et du premier Empire ont tournoyé sur la Belgique, on a laissé l'orage les emporter. Il en reste à peine quelques-uns. La petite église Saint-Nicolas, à Bruxelles, enveloppée si bien d'une haie de maisons qu'il faut chercher avec soin pour en découvrir l'entrée, possède encore une toile de Jean van Orley, qui figure la *Délivrance de S. Pierre.* Elle est assez correcte de dessin et assez vigoureuse de facture ; mais le style maniéré du XVIIIe siècle y forme contraste avec la gravité du sujet. Et puis voyez les inspirations bizarres des temps de décadence! le peintre n'a-t-il pas eu l'idée malencontreuse de donner à l'ange la forme et l'attitude du gladiateur antique ? Jusqu'où la manie de l'imitation peut-elle fourvoyer un homme qui marche dans la brume, sans savoir exactement où il veut aller ! A l'hôtel de ville, dans la Salle du greffe, une allégorie peinte sur le plafond par Van Orley montre au spectateur trois génies enfants, qui groupent ensemble les écussons de Bruxelles, Louvain et Anvers, les trois principales villes du Brabant, et repoussent celui de Bois-le-Duc, séparée depuis longtemps de la Belgique, pendant les luttes de l'Espagne et des Provinces-Unies. L'image est élégante et bien composée, mais le motif ne donnait pas lieu à une grande dépense de talent. Le portrait de Philippe II, qui orne aussi la maison commune, pèche par insignifiance : il est loin d'avoir le sombre caractère et la laideur triviale du petit-fils de Jeanne la Folle, avide de sang comme presque tous les monomanes. Le réfectoire de Dilighem a conservé une *Adoration des mages,* qui passe pour une œuvre méritoire, et l'église d'Asch, entre

Bruxelles et Alost, une *Résurrection du Sauveur*, classée autrefois parmi les meilleures toiles du peintre. Voilà tout ce que le temps a épargné de ses nombreux tableaux.

La dévotion espagnole, qui assoupissait et aveuglait la Belgique, fournit à Van Orley l'occasion d'illustrer un pieux ouvrage intitulé : *La merveilleuse et salutaire naissance du Christ, ensemble ses principaux miracles, signalés avec une rare élégance par les riches inventions du fameux peintre Jean van Orley, gravées à l'eau-forte et élucidées au moyen d'un texte explicatif, par H. Eland.* Ce qu'il y a de bizarre, c'est que ce livre parut à Amsterdam.

Favorisé par les circonstances, l'artiste bruxellois put acquérir une assez grande fortune. Il sut néanmoins se tenir en garde contre les minauderies et les tendres œillades des jeunes filles à marier, que secondait l'habile stratégie de leurs mères. Comblé de gloire et de prospérités, il abandonna la vie comme un soleil qui se couche, le 22 février 1735. On l'enterra dans le cimetière de l'église Saint-Géry, devant la première chapelle, sous la dalle où reposait déjà son père. Il laissait à ses héritiers de bonnes rentes, en biens fonds.

Le principal fut Maximilien de Haese, son neveu et son élève. Quand la mort eut mis entre ses mains la fortune de son oncle, il partit pour ce jardin d'Armide, où allait s'énerver la jeunesse de toutes les écoles, je veux dire les provinces italiennes. Il étudia pendant sept ans à Rome, sous les maîtres les plus fameux de l'époque, et revint sans talent, comme il était parti. Les églises et les corporations ne lui en demandèrent pas

moins des travaux importants. On voyait de lui à Bruxelles, dans l'église des Grands Carmes, le *Mariage de la Vierge,* une *Sainte Madeleine*, la *Purification* ; dans l'église des Jésuites, six tableaux représentant des sujets empruntés à l'histoire de Marie ; à Sainte-Gudule, une autre *Purification ;* dans l'église des Dominicains, les *Noces de Cana ;* au grand Béguinage, la *Résurrection du Christ ;* dans l'église des Cordeliers, plusieurs scènes du Nouveau Testament ; chez les Alexiens, toute une série de peintures qui ornaient le réfectoire ; dans l'abbaye de Dilighem, au nord de Bruxelles, un *Portement de croix.* Ni le travail, ni les encouragements, ni cette pluie d'or que tant d'hommes de mérite ont vainement espérée, ne manquaient donc à Maximilien de Haese. Mensaert, son contemporain, admirait ses tableaux ! Mais les rayons du soleil ne fécondent point un sable inerte. Les toiles de l'opulent coloriste avaient sans doute bien peu d'intérêt, puisque les églises, les collectionneurs et les musées n'en ont pas conservé une seule. Le temps, qui juge toutes choses en dernier ressort, les a vouées au néant et à l'oubli. Un certain nombre avaient dû être exécutées par Maximilien de Haese pendant la vie de son oncle et tapissaient les mêmes monuments que des productions de Jean van Orley. On ne sait ni quand il vint au monde, ni quand il cessa de vivre, et il importe peu de le savoir.

Le troisième des grands décorateurs de Bruxelles, Jacques van Hellemont, appartenait à une famille célèbre. Un de ses aïeux, Jean-Baptiste van Helmont ou Hellemont, qui professait la médecine, avait conquis une renommée par ses travaux sur la chimie et

l'histoire naturelle. Mathieu van Hellemont, grand-père de l'artiste que nous venons de citer, passe pour avoir vu le jour à Bruxelles en 1650 ; mais il dut naître au moins quinze ans plus tôt, car un de ses fils obtint la maîtrise dans la corporation de Saint-Luc, à Anvers, en 1675-1676. Mathieu apprit la peinture sous les yeux de David Teniers le jeune, et ses tableaux suffiraient pour indiquer cette généalogie intellectuelle : son esprit habitait la même sphère, tournait dans le même cercle d'idées. Il représentait aussi des fêtes de village, des intérieurs de métairies, des laboratoires de chimistes, des scènes agrestes et des scènes de charlatans. Sa biographie est très-obscure. On suppose qu'il a visité l'Italie ; on prétend qu'il fit un séjour en France, où Louis XIV, qui détestait les magots de David Teniers, aurait trouvé fort à son goût ceux de Van Hellemont, lui aurait même, suivant Immerzeel, commandé plusieurs ouvrages. Ayant épousé une demoiselle Roussiau, il transporta son domicile à Anvers, où il eut au moins deux fils : Jean, reçu franc-maître, comme fils de maître, en 1675-1676 ; Gaspard, admis au même titre en 1679-1680 (1). On ignore à quelle époque il cessa de vivre. Balkéma lance brusquement la date de 1719, sans fournir aucune preuve de son assertion. Mathieu, d'après cette donnée, serait mort âgé d'au moins quatre-vingt-quatre ans, longue carrière qui lui aurait permis de multiplier ses œuvres. Elles ne sont pas communes cependant, et je

(1) Les livres de la ghilde constatent son origine en ces termes : « Reçu de Gaspard van Hellemont, fils de Mathieu... 18 florins. »

suppose que la plupart circulent sous le nom de son maître.

On en voit une, à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies, qui a l'avantage d'offrir une signature complète : *M. V. Hellemont f.* Elle représente l'intérieur d'une ferme. C'est une page d'une très-belle couleur, avec des figures extrêmement bien faites. L'image a l'aspect le plus agréable. Le coloris est plus dense, plus opaque, moins diaphane et moins léger que sur les toiles de David. Les ustensiles de cuisine, vases et poteries, sont d'une exécution tout à fait remarquable. Je trouve sur mon carnet de voyage une note qui semblera peut-être audacieuse, mais que j'ai prise devant le tableau : « C'est la manière de Teniers agrandie. »

Le musée de Douai renferme un autre ouvrage, dont une signature complète certifie aussi l'origine : *M. V. Hellemont f.* Il a pour motif une société agreste qui festoie et s'amuse. Le divertissement a lieu dans une cour. A gauche, douze personnages font ripaille autour d'une nappe blanche. Un musicien ambulant les distrait ou les importune des fredons de sa vielle. A droite, un joueur de cornemuse, perché sur un tonneau, stimule la danse pesante d'un villageois et d'une villageoise. Un arbre touffu dresse son épais feuillage au milieu de l'enceinte. Trois enfants s'égayent à son ombre : l'un chante, l'autre joue de la flûte, le troisième écoute. Un ciel bleu, parsemé de nuages, couronne ce gala champêtre. L'agencement même du tableau rappelle David Teniers. L'aspect général en est agréable : de vives lumières s'y enlèvent sur un fond sombre. Mais la facture ne vaut pas, à beaucoup

près, celle du tableau que je décrivais tout à l'heure. Le premier semble avoir été fait avec amour, le second avec le désir du lucre ou sous l'aiguillon de la nécessité. De loin on dirait une œuvre supérieure : de près, l'illusion se dissipe. Les figures, peintes à la hâte, sont exécutées en bloc, pour ainsi dire, et manquent de détails; les expressions ébauchées n'ont qu'une demi-signification. L'artiste n'a pas su manier la gamme des demi-teintes, adoucir le passage d'une couleur à l'autre, et les ombres, pour surcroît de malheur, ne sont nullement diaphanes. On sent partout la hâte du pinceau. L'œil ne s'arrête avec une satisfaction entière que sur les accessoires, chaudrons, marmites, pots de terre accumulés dans l'angle inférieur de droite, sur la corbeille pleine de pain, les cruches et les brocs qui chargent la table (1).

Un vaste morceau de l'ancienne galerie Pereire va relever dans notre esprit Mathieu van Hellemont. Il est, comme les précédents, signé en toutes lettres. Cette ample toile n'a pas moins de 1m 36 c. de haut, sur 1m 95 c. de large. On y voit une immense table dressée devant une ferme; la jovialité flamande anime toute la compagnie; on mange, on boit et l'on rit à pleine gorge. Partout fonctionnent en conscience d'autres groupes de buveurs. Les ménétriers accordent leurs instruments pour la danse prochaine. Comme dans les tableaux de Teniers, de nobles curieux viennent visiter la fête. Sur le premier plan, à droite, cuit au soleil toute une réserve de bombance :

(1) Hauteur 0 m. 86 ; largeur 1 m. 17.

un cuisinier attentif surveille les marmites et donne des ordres à une servante. Au fond, derrière les personnages, s'aiguisent les clochers d'une ville, où l'on peut être sûr que les habitants ne font point d'aussi joyeuses ripailles.

Toutes les qualités qui distinguent la première toile, on les retrouve sur cette page : beaucoup d'amateurs la regardent comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

Signalons encore un tableau qui figurait dans la collection Grootelindt, vendue en 1864. C'est une scène très-bien composée et très-bien peinte, d'un aspect presque moderne ; les draperies sont exécutées avec un soin et contrastées avec une adresse également remarquables. On voit tout d'abord que le coloris procède de Teniers, mais la palette de Mathieu avait une plus grande énergie et des tons plus sombres.

Les critiques et les historiens ayant ignoré absolument l'existence de Jean et de Gaspard van Hellemont, fils de Mathieu, on ne connaît ni leur biographie, ni leurs travaux. Je ne puis ajouter à la note de leur admission comme francs-maîtres que de minimes détails. Jean van Hellemont fut reçu le 18 octobre 1676, dans la sodalité des célibataires ; le 4 mai 1690, la sodalité des hommes mariés, à laquelle il devait appartenir depuis longtemps, le nomma conseiller. En 1682-1683, Jean le Grand, l'année suivante, Pierre van Roy, étaient entrés chez lui comme élèves. Gaspard fut affilié, le 17 octobre 1677, à la sodalité des célibataires.

Un de ces faibles renseignements constate que Jean s'était marié après 1676. Le 17 avril 1683, sa femme lui

donna un héritier, Segher (1) Jacques van Hellemont, qui était ainsi le petit-fils et non le fils de Mathieu. Le nouveau venu apportait avec lui dans le monde une mauvaise constitution, chance fatale qui l'enveloppa toute sa vie et en abrégea le cours. Son père lui enseigna l'art de peindre : il eut la satisfaction de voir son talent grandir comme un arbre des tropiques, avec une étonnante rapidité, mais ne put assister au développement complet de son heureuse nature. Faible lui-même, selon toute apparence, il abandonna, jeune encore, sa famille et son pinceau. Parvenu assez loin pour être en mesure de se guider lui-même, Jacques poursuivit ses études et acquit par le travail une habileté peu commune à son époque. Chose rare, il n'alla point au delà des Alpes consulter les vieux maîtres italiens, qui parlaient aux enfants des Pays-Bas un langage plein de mystères. On peut certifier d'avance qu'il n'y perdit rien.

Il venait de faire ses preuves, il était dans toute la verve de la jeunesse, quand la capitale du Brabant s'alluma comme un bûcher, flamboya sous les bombes du maréchal de Villeroi. Lorsque la ville sacrifiée sortit de ses ruines, l'intérêt et la gloire lui conseillaient d'aller s'établir là où l'on avait besoin de son concours. Il transporta effectivement son domicile à Bruxelles, revint au berceau de sa famille. Les com-

(1) Le mot *Segher*, dérivé du substantif allemand *Sieger*, veut dire VAINQUEUR; en latin, *Victor*. En tête de son chapitre sur ce peintre, Descamps a mis : « Segres-Jacques van Helmont, élève de son père Jean van Helmont. » — Et dix lignes plus bas, il le désigne comme fils de Mathieu! Et, depuis un siècle, personne n'a remarqué cette contradiction! Tous les livres ont

mandes les plus pressantes lui arrivèrent de tous côtés. Pour l'église de la Madeleine, il peignit le *Martyre de sainte Barbe*, tableau d'autel; pour Saint-Nicolas, *Jésus guérissant le fils de la Cananéenne* (1); pour les Carmes non réformés, le *Sacrifice d'Elie* et la *Bulle Sabbatine;* pour l'hôtel de ville, le *Peuple d'Israël apportant ses bijoux au grand-prêtre Aaron*, qui doit en faire un veau d'or. Mais ses œuvres les plus nombreuses furent destinées aux corporations ouvrières : pour les charpentiers, il exécuta cinq tableaux, figurant des scènes empruntées à la vie de S. Joseph; pour les escrimeurs, le *Triomphe de David*; pour les épiciers, trois sujets tirés de la vie du patriarche Jacob; pour les mariniers, trois sujets également, que lui fournit l'Écriture; pour les merciers, Joseph vendu, puis reconnu par ses frères.

Le célèbre fabricant de tapisseries, François Leyniers, demanda six grands modèles à Jacques van Hellemont, qui représenta six motifs puisés dans l'histoire de Moïse.

Mais la capitale de la Belgique ne témoigna pas seule un vif empressement à posséder de ses œuvres. L'église de Wambeke, entre Bruxelles et Alost, voulut avoir un grand tableau d'autel, figurant le *Baptême de Clovis;* l'abbaye de Grimberghe, le *Retour de l'Enfant prodigue* et l'*Immaculée Conception;* l'église de

fidèlement reproduit la bévue, tous ont fait naître Mathieu en 1650. On voudrait mystifier les lecteurs qu'on ne s'y prendrait pas autrement.

(1) Cette église renfermait une des œuvres principales de Rubens, *Job sur le fumier*, qui s'évapora au milieu de l'incendie.

Willebroeck, non loin d'Anvers, le ***Dernier Repas du Christ avec ses disciples***; la principale église d'Ath, une image de sainte Anne. Aux Carmes non réformés de Gand, Jacques van Hellemont livra un Sauveur qui expire sur la croix, page digne d'attention que possède le musée de la ville; à l'évêque de Ruremonde, les images fictives des quatre Évangélistes. Pour la bibliothèque des moines de Dillighem, non loin de Bruxelles, il peignit plusieurs bustes; au château de Cattehuys, près de Vilvorde, il orna une salle entière de sujets traités dans le style de David Teniers fils.

Comme si les occasions de travail manquaient à Van Hellemont et à ses compétiteurs, une grande solennité religieuse leur fournit des tâches supplémentaires et des ressources nouvelles. En 1720, les habitants de la capitale brabançonne éprouvèrent le besoin de célébrer, une fois encore, le miracle des hosties sanglantes et de protester contre l'audace des juifs, qui les avaient poignardées trois cent cinquante ans auparavant. Si l'on n'avait pas fait cette pieuse démonstration, la ville eût été inconsolable. On porta en grande procession à travers les rues les oublies merveilleuses, et tous les dévôts en tressaillirent de joie. Puis, pour éterniser la mémoire d'une si édifiante aventure, on commanda aux peintres de mérite vingt tableaux, qui devaient en retracer les principaux épisodes. Ces toiles furent placées entre les chapelles, dans le pourtour de la collégiale dédiée à sainte Gudule. Jacques van Helmont exécuta la principale commande, sept morceaux ; Jean van der Heyden en peignit quatre (1); Charles Ykens,

(1) Ce coloriste est tombé de nos jours dans une obscurité si

le même nombre (1); Guillaume Ignace Kerricx, deux; Jean van Orley, Jacques de Roore et un prêtre nommé Cortens, traitèrent chacun une scène. Les tableaux n'existent plus, mais tous ont été gravés par Jacques Harrewyn.

Ce poëme ou vingt chants ne suffit point à l'enthousiasme religieux des habitants de Bruxelles. Un homme qui a comparu devant le lecteur au commencement de ce volume et que nous avons depuis lors perdu de vue, François Eisen, leur donna une satisfaction additionnelle. Comme scène complémentaire de la légende des hosties profanées, il peignit pour la collégiale de Sainte-Gudule un tableau qui représentait l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle, accompagnant à pied la procession par laquelle on renouvelait, chaque année, le souvenir de cette fabuleuse histoire. Le prince dévôt ne manquait jamais d'y assister : il quitta les siéges d'Ostende et de Hulst pour se trouver à Bruxelles le jour de l'édifiante cérémonie.

grande qu'on ne peut trouver aucun renseignement sur son compte.

(1) Jean-Charles Ykens était le huitième enfant du peintre Pierre Ykens (et non pas *Eyckens*); il vint au monde à Anvers, où il fut baptisé dans la cathédrale le 3 février 1682. Il eut pour parrain le peintre de fleurs Jean-Pierre van Bredael; pour marraine, Jeanne-Marie van Diepenbeeck, fille du célèbre Abraham van Diepenbeeck et femme du peintre Georges van Bredael. Tout donne lieu de croire qu'il vint, comme Jean van Hellemont, habiter Bruxelles pour y occuper son pinceau, car il y eut un fils, nommé comme lui Charles Ykens, qui vit le jour en 1719, fut son élève, prit à Anvers le froc des Pères Bogards et mourut dans leur couvent, le 1er mai 1753, après avoir orné leur réfectoire de ses peintures.

Jamais population d'une capitale ne s'est tant occupée d'une tradition chimérique. Les nonnes de Béthanie, chez lesquelles, pendant les troubles du XVIe siècle, les oublies prodigieuses étaient restées six ans cachées dans une poutre, demandèrent à François un tableau où il concentra une partie de leurs singulières aventures.

Outre ces toiles, on en voyait deux autres du même artiste à Sainte-Gudule : la première qui figurait un *Exorciste*, la seconde un sujet que les chroniqueurs n'indiquent pas (1). Ces quatre morceaux durent être peints sur place ; on ne peut guère croire qu'on eût été les demander à l'auteur dans la ville de Valenciennes. Ils nous font connaître, par suite, une résidence de l'artiste à Bruxelles, vers 1720, demeurée jusqu'ici un mystère.

La nature avait faiblement armé, comme nous l'avons dit, contre les perpétuelles embûches de la mort le peintre Jacques van Hellemont. C'était d'ailleurs un homme sensible, que le travail exaltait et fatiguait d'une manière insolite. Et on le surchargeait de commandes, on ne lui laissait aucun répit ! Souffrant toujours, sa verve et son courage lui faisaient oublier ses maux : son zèle opiniâtre l'exténuait. La lutte ne pouvait durer longtemps. Il avait choisi pour compagne, on ne sait à quelle époque, une demoiselle Catherine van den Driessche. Elle lui donna trois héritiers, deux filles et un garçon, qui entra dans les ordres. Puis l'artiste valétudinaire sentit ses forces l'abandonner : il mourut le 21 août 1726, âgé de quarante-trois ans et quatre mois.

(1) Mensaert : *Le Peintre amateur et curieux*, t. Ier.

Si le temps n'a pas ménagé les tableaux de ses confrères, il a exterminé les siens. On n'en connaît pas un seul dans la ville de Bruxelles, et le musée lui-même ne possède pas la moindre toile de sa main. Je n'ai jamais vu qu'un morceau provenant de son atelier : c'est le travail dont j'ai fait mention tout à l'heure, vaste page qui orne la collection de Gand et retrace la mort du Christ sur le Golgotha (1). Elle porte une signature complète : *S. J. Van Helmont* (2). Nombre de personnages y figurent, indépendamment du Galiléen : la Vierge, Madeleine, saint Jean, Marie Salomé un groupe de soldats, parmi lesquels plusieurs sont à cheval, et la foule curieuse. L'œuvre a une grande tournure, indique un esprit sérieux et de fortes études : j'ai beaucoup regretté, en la voyant, de ne pas en connaître d'autre.

Un élève d'Honoré Janssens prit part aux laborieux efforts qui rendaient à la ville bombardée une partie de son ancien lustre : il se nommait G. P. Mensaert. Pour l'église des Dominicains, son talent problématique avait exécuté un *Couronnement d'épines* et une *Purification de la Vierge;* pour la chapelle Sainte-Anne, une variante du dernier motif et une *Adoration des Mages;* pour l'église des Jésuites, cinq tableaux qui décoraient la chapelle particulière, où la sodalité des gens mariés tenait ses réunions. Il nous donne lui-même la liste de ces toiles. Que sont-elles devenues? Qui en a jamais entendu parler? Sous le givre de l'in-

(1) H. 4,15; L. 3,36.

(2) Cette orthographe prouve que la famille écrivait son nom de deux manières.

différence publique, elles sont tombées, comme des feuilles mortes, dans l'abîme d'où rien ne sort. Et on ne connaîtrait pas même le nom de l'auteur, s'il n'avait publié un ouvrage intitulé : *Le Peintre amateur et curieux*. C'est un inventaire général des œuvres du pinceau et du ciseau, que renfermaient, au XVIII[e] siècle, les églises et autres monuments publics des Pays-Bas autrichiens : le livre parut en 1763, à Bruxelles, et contient çà et là des renseignements qu'on ne trouve pas ailleurs : il m'a fourni plusieurs dates importantes. La biographie de Mensaert est une énigme : on ne sait ni quand il fit son début dans ce monde, ni quand il redevint poussière. Il parle plusieurs fois de Victor-Honoré Janssens comme de son maître. Janssens étant mort en 1737, Mensaert devait être fort vieux quand il publia ses deux petits volumes. Je ne puis pour le moment jeter des lueurs moins vagues sur son obscure destinée.

Les 3,830 maisons que les flammes avaient réduites en cendres, les 460 que les boulets rouges et les bombes avaient endommagées, contenaient une foule de tableaux, qui se trouvèrent anéantis. Lorsque les habitations furent reconstruites, les propriétaires voulurent remplacer les objets d'art qu'ils avaient perdus. La catastrophe de 1695 amena donc pour les tableaux de chevalet, comme pour les tableaux d'histoire, une époque d'activité qui aurait pu être féconde, si des hommes supérieurs avaient répondu au clairon d'appel et fait fructifier les circonstances. Mais, cette fois encore, la médiocrité affadit tout de sa langueur et de son indécision. Les prospérités passagères de quelques artistes, que nous avons signalées ou que

nous signalerons en temps et lieu, ne purent inspirer, faire naître une seule page immortelle. Ainsi, dans les temps de déclin, les circonstances les plus favorables demeurent stériles : tout seconde le talent, tout seconderait le génie ; mais on le cherche et ne le trouve pas. L'occasion féconde meurt sans produire, comme une vierge cloîtrée.

CHAPITRE III

LES PEINTRES DE FLEURS ET DE FRUITS.

La décadence porte les artistes vers les genres inférieurs. — Tristesse des esprits, qui développe l'amour de la nature. — Tranquillité du monde physique, insouciance de la mère universelle. — Les peintres de fleurs et de fruits. — JACQUES VAN ES. — Tableau du musée de Lille, panneaux du musée de Vienne. — Estime de Rubens pour son talent. — GEORGES VAN SON. — Obscurité de sa biographie. — Prompt succès qu'il obtient. — JEAN-BAPTISTE VAN SON. — Il surpasse son père et s'embarque pour la Grande-Bretagne. — L'accueil qu'on lui fait à Londres le retient dans la ville. — Après s'y être marié, il meurt de chagrin. — Tableau du musée de Lille. — FERDINAND VAN KESSEL. — Archaïsme de sa manière. — Il est appelé tout jeune dans la ville de Bréda, où il travaille sans cesse pour le roi de Pologne Jean Sobieski. — Admiration enthousiaste du prince, qui dure jusqu'à sa mort. — Immenses travaux de l'artiste. — Ne s'étant jamais marié il laisse une fortune à son neveu NICOLAS VAN KESSEL. — Mœurs crapuleuses de ce peintre. — Ses orgies perpétuelles détruisent son talent. — Il meurt dans l'ignominie.

Dans la pièce de Shakespeare intitulée *Richard II*, le prince anglais, qu'une faction dépouille de la couronne, exprime d'une manière touchante sa résignation.

« A présent, que doit faire le roi? Se soumettre? Le roi se soumettra. Veut-on le déposer? Le roi s'y résigne. Lui ôter même le nom de roi? Qu'il le perde, au nom du Seigneur! Je donnerai mes joyaux pour un rosaire, mon palais somptueux pour un ermitage, mon brillant costume pour la robe d'un mendiant, mes coupes ciselées pour un plat de bois, mon sceptre pour un bâton de pèlerin, mes sujets pour une couple de saints sculptés et mon vaste royaume pour un humble tombeau, un petit, petit tombeau, un obscur tombeau! »

Les arts qui déclinent sont comme le roi Richard : ils abandonnent leurs principaux titres de gloire, leur splendide appareil, les genres supérieurs, les ambitions royales, et concentrent leurs derniers rêves, emploient leurs dernières forces dans un étroit domaine, le portrait, les copies, les pastiches, les natures mortes, les fleurs et les fruits. Les fleurs surtout les préoccupent, deviennent pour eux une industrie journalière, comme s'ils voulaient en décorer leur tombeau. Quels graves motifs peut-on aborder, quels nobles sujets peut-on mettre en scène, au milieu d'une société qui agonise? On se rabaisse à des tâches inférieures, on accepte des programmes tranquilles; de ce doux et humble travail on se fait une solitude. Le monde qui vous environne est triste : l'oppression d'une race étrangère engourdit sur presque tous les points la vie nationale; l'industrie végète, le commerce languit, l'agriculture même croise parfois de découragement ses bras robustes. Dans cette torpeur universelle, heureux celui qui tourne son esprit et son cœur vers la nature! Elle a des pompes naïves, des grâces secrètes, un charme éternel : devant son luxe majestueux

ou délicat, on oublie l'homme et ses vices, les ambitieux et leurs crimes. On se pénètre peu à peu de son calme, de son indifférence, de son immuable sérénité. Elle prodigue avec la même insouciance la vie et la mort, la joie et la douleur. Les êtres qu'elle crée par millions peuvent disparaître sans lui inspirer le plus faible regret; d'autres millions d'existences sortent à flots de son urne intarissable: elle n'a pour les décédés ni une larme, ni une plainte, ni une marque d'attendrissement, ni une mélodie funèbre. Ils ont terminé leur voyage, ils se sont endormis dans le néant : ce sont des formes vieillies que d'autres formes remplacent, des rêves de la nature auxquels succèdent d'autres rêves. Cette mère inépuisable avait, en les créant, fait usage de sa force, et elle continue à l'exercer : elle n'en demande pas davantage. Et le torrent de la vie coule toujours!

Voilà ce que sentent confusément le poëte, le paysagiste, le peintre de fleurs, quand ils observent le travail sourd, perpétuel et mystérieux, qui entretient, change et renouvelle sans cesse autour de nous le spectacle des champs et des bois, du ciel et de la mer, de la foule humaine dans les villes et des montagnes désertes. Mobile magnificence, où rien ne subsiste, où rien ne se perpétue que l'action du pouvoir créateur; fastueuse décoration, qui varie à toutes les heures du jour et de la nuit, œuvre éternellement passagère d'un machiniste immuable et inconnu. Et dans ce fleuve immense, dont la course ne s'arrête jamais, chacun de nous est à peine un flot, qui soulève un moment sa crête, puis retombe dans l'abîme. Quelle importance, dès lors, ont les manifestations les plus graves de l'histoire, les tempêtes les plus vio-

lentes du monde physique et des sociétés humaines, si on peut se tenir à l'écart et n'en point ressentir les effets? Quelle importance même ont le peu de jours que nous passons sur la terre, pour disparaître bientôt dans l'éternité de la mort? Ne sommes-nous point comme de frêles vapeurs que chasse un vent rapide? Et l'indolence, l'insouciance, le mépris des agitations vaines, un dédain philosophique de tout ce qui émeut les hommes, ne doivent-ils pas constituer pour nous la vraie sagesse? Oubli, repos, solitude, contemplation, rêverie, soyez nos dieux! Et toi, silence, âme du monde moral, qui seul permets d'entendre les voix intérieures de la justice et les mélodies de la pensée, enveloppe-nous de ta protection magique. Une promenade au bord de la mer, le long des dunes, sous le bleu pavillon du ciel, dans les parfums sauvages de la campagne et des flots amers, vaut mieux que tous les honneurs, que tous les plaisirs factices, que la gloire, la puissance et la fortune!

Ainsi devaient penser les coloristes ingénus, qui, depuis Daniel Seghers jusqu'au premier Empire, ont formé en Belgique une sorte de tribu délicate et résignée. Un œillet splendide leur faisait oublier l'asservissement de leur patrie, une jacinthe les consolait de leur pauvreté, une tulipe leur enseignait la patience, et, de leurs frais calices, les roses, les jonquilles, les anémones, les tubéreuses, les lis et les jasmins leur versaient l'enthousiasme et la sérénité. Comme Daniel Seghers, ils avaient de petits jardins qu'ils cultivaient eux-mêmes, où ils soignaient les filles de leur amour, les voyaient grandir, s'embellir, s'épanouir, où ils savouraient leurs parfums et s'enivraient de leur ma-

gnificence. Et le monde pouvait gronder autour d'eux comme une inondation barbare : ils ne demandaient au ciel que de la pluie et de la chaleur, de la lumière et de la rosée !

Le plus ancien des peintres qui vont nous occuper se nommait Jacques van Es (1). Il avait vu le jour à Anvers, où il fut baptisé dans la cathédrale le 15 octobre 1606. Son père s'appelait Jean van Es; sa mère, Jeanne de Winckeleers : il eut pour parrain Jacques Walgraef, pour marraine Barbe van Eycke, représentée par Pétronille Feremans. En 1620-1621, entra comme élève dans l'atelier d'Omer van Lommel un certain van Essen, que l'on croit être notre artiste, attendu que son nom s'écrit des deux manières. Il fut seulement reçu franc-maître en 1646-1647, à l'âge de quarante ans, d'où l'on infère qu'il avait dû, comme beaucoup d'anciens peintres, faire une longue absence avant son immatriculation, et le caractère de sa facture, qui rappelle le style de Guillaume Héda, semble désigner Harlem comme le lieu où s'écoulèrent ses jeunes années. En 1649, il était déjà célèbre, puisque Jean Meissens publia son portrait gravé par Hollar, effigie sous laquelle se trouve l'inscription suivante : — « Peinctre excellent en fruits, poissons, oiseaux et fleurs, lesquels il faict extrêmement bien au naturel : il demeure à Anvers, y etant né » (2). — Cette planche

(1) Il est aussi appelé dans les registres de la corporation anversoise *Foppen*, *Foecksen* et *Fobsen* : ce nom supplémentaire serait-il le mot *Jobsen*, fils de Job, dénaturé par un mauvais scribe?

(2) *Images de divers Hommes d'esprit sublime*... mis en lumière par Jean Meyssens, peinctre et vendeur de l'art, au Cammestraet, l'an MDCXLIX.

nous montre le type d'un homme intelligent, sérieux et honnête, une de ces bonnes figures qui inspirent la sympathie et la confiance. Il devait être un des familiers de Jacques Jordaens, car le grand peintre a exécuté les personnages qui animent deux de ses tableaux, conservés dans la galerie de Vienne. Il termina ses jours entre le 18 octobre 1665 et le 18 du même mois de l'année 1666, comme le prouve le payement de sa taxe mortuaire, inscrit sur les registres de Saint-Luc. Il y a de lui, au musée de Lille, un panneau signé : *J. V. Es*, où les défauts et les qualités se disputent l'attention du connaisseur. Un panier plein de fruits, mais surtout de raisins, un melon, des noix, des verres, une moitié de citron, une douzaine d'huîtres sur un plateau noir, sont les principaux objets de cette calme peinture. Le dessin est un peu mou, la couleur est faible, quoique d'une pâte solide, et le tableau n'aurait aucun attrait sans la vigueur du fond, qui fait ressortir les premiers plans. Les grappes méridionales ont un aspect conventionnel, manquent de relief et de vérité : l'auteur n'en a pas eu assez souvent à sa disposition pour les reproduire avec exactitude. Le melon aussi est un pauvre melon du Nord, que ferait pâlir un cantalou. L'objet le mieux traité, qui seul donne de la vigueur et de l'accent au tableau, c'est le plat d'huîtres : Jacques van Es a pu étudier à sa guise les savoureux mollusques.

Le panneau du musée d'Anvers ne mérite aussi que des éloges tempérés : une coupe d'or, des prunes dans une assiette d'étain, un couteau, un citron entamé, une montre et une cruche de métal s'y groupent sur un tapis verdâtre et se profilent sur un fond gris.

Les œuvres principales de Van Es sont deux morceaux énormes que possède le musée de Vienne : ils représentent, l'un comme l'autre, une boutique de poissonnier. La première a 7 pieds 11 pouces de haut, sur 11 pieds 9 pouces de large ; la seconde, 7 pieds 5 pouces sur 11 pieds 9 pouces. Betty Paoli les nomme des chefs-d'œuvre. Les personnages, de grandeur naturelle, ont été peints par Jordaens. L'une figure un marchand de poisson et sa femme dans leur boutique, recevant d'un jeune homme robuste le prix convenu pour un achat qu'il vient de faire. Près d'eux, quatre chalands, puis un nègre et un pêcheur qui porte sur sa tête un panier plein d'animaux aquatiques. Au premier plan, une foule de bêtes marines chargent une table, encombrent le sol ou pendent au plafond. Il paraît que toutes ces humides créatures sont d'une frappante vérité. L'autre toile montre au spectateur un second marchand, qui tient de ses deux mains un homard : il est debout, derrière une longue table, sur laquelle et sous laquelle foisonnent les nageurs écaillés ou sans écaille. A gauche, un serviteur fait tomber d'un chaudron dans un baquet du menu fretin. Dans le fond du tableau, la mer déroule ses vagues fécondes, où rôdent des barques de pêcheurs. La seule description de ces toiles en fait comprendre l'importance.

Au musée de Nancy, on voit un tableau signé en toutes lettres : *Jacob van Es*, qui représente un plat de crabes, un citron pelé, une pomme, un pain, un verre contenant du vin rouge, brillante escouade réunie sur un tapis vert pour charmer les yeux, et une seconde toile du même artiste, classée

parmi les anonymes, où un plat d'huîtres, des poissons, un pain et d'autres victuailles, se tiennent compagnie.

Rubens avait une assez haute opinion du talent de Jacques van Es, car deux œuvres de sa main ornaient la collection que le grand homme avait formée, que l'on vendit après sa mort. « Une petite pièce, avec un verre et quelques tranches de jambon, » dit le catalogue ; et encore : « Un bancquet du mesme, sur fond de bois. » *Bancquet* veut dire ici table chargée de plats et de boissons.

Ce fut encore un bon peintre de fleurs et de fruits que Georges van Son (1). Il jouissait pendant sa vie d'une grande renommée. Quellin le vieux peignit son portrait, qui fut gravé par Conrad Lauwers. Au-dessous de l'estampe, on lit une inscription barbare : — « Georgius van Son, peintre excellent en fruits, fleurs, etc., qu'il demeure à Anvers, où fut né en l'an 1622. » Son grand rabat, sa calotte, ses longs cheveux, l'ample manteau qui enveloppe son pourpoint lui donnent l'air d'un ecclésiastique. Sa figure potelée, tranquille, sensuelle et douce, conviendrait à un chanoine et sied au genre qu'il traitait. *Son*, en flamand, veut dire soleil. Jouant sur le mot, Cornille de Bie se livre à toutes sortes d'exercices littéraires. « Van Son, dit-il, ressemble au soleil, et son talent à un sol bien marné, bien cultivé, où poussent d'abondantes moissons et d'épaisses forêts, qui ont illustré son nom. Quand la campagne est nue, sans fleurs, sans fruits et sans feuillage, son pinceau magique fait naître des

(1) Au lieu de Georges, on dit en flamand *Ioris* : l'initiale du mot est importante à connaître pour les signatures de l'artiste.

abricots et des roses. Ses fruits inspirent des envies aux jeunes femmes enceintes : elles veulent les saisir, mais ce qui a flatté leurs yeux échappe à leur main. Van Son est fils du soleil et de la terre, et il garde le nom paternel, comme étant leur héritier. » Je supprime le reste de l'amplification : elle flotte toujours dans le vague et ne nous apprend rien de ce que nous voudrions savoir.

On manque de renseignements détaillés sur la vie et les œuvres de cet ancien coloriste. Son père ne tenait pas le pinceau ; qui lui apprit à copier sur la toile et le bois les plus douces, les plus coquettes productions de la nature ? Les registres de Saint-Luc ne le disent pas, omission tout à fait regrettable. En 1643-44, Georges fut reçu franc-maître. Le 13 octobre 1647, il n'était pas encore marié, puisqu'il entrait ce jour-là dans la société des célibataires, formée sous la direction des Jésuites. Mais, un peu plus tard, il se laissa prendre aux œillades et aux sourires de quelque jeune personne, qui lui donna au moins un fils. En 1665-1666, il admit comme élèves dans son atelier Jean-Paul Gillemans, deuxième du nom, et Norbert Montalie. Peu de temps après, le 25 juin 1667, on sonnait pour lui l'office des morts dans la cathédrale, où il fut enseveli, comme le prouvent les archives de Notre-Dame (1).

« Il groupait bien ses fleurs et ses fruits, prétend Immerzeel, peignait d'une façon délicate, en même temps que brillante et vraie. » Le prince Charles de

(1) Cette date est confirmée par les registres de la corporation de Saint-Luc : tous les historiens font décéder le vieil artiste en 1676.

Lorraine possédait trois tableaux de sa main : deux étaient composés comme le sont d'habitude ces sortes d'ouvrages; sur le troisième, une guirlande de fleurs environnait un cartouche.

Jean-Baptiste van Son, fils de Georges, vint au monde dans la ville d'Anvers en 1661. Quoi qu'en disent tous les historiographes, son père ne put lui enseigner l'art du coloris, puisqu'il le laissa orphelin à l'âge de six ans. On ignore qui fut son maître : en 1677-78, il entra dans l'atelier d'un membre de la corporation anversoise. Comment s'appelait-il? Le doyen Théodore Verbruggen ayant négligé de rendre ses comptes cette année, le nom du professeur de Jean-Baptiste ne se trouve indiqué nulle part (1). Mais le fils semble avoir pris pour modèles les tableaux de son père, qu'il surpassa. Weyerman, qui l'a connu intimement, qui fut même chargé, après sa mort, de terminer ses toiles inachevées, fait une description de sa manière que l'on peut croire fidèle. « Jean van Son, dit-il, exécutait aussi bien les fruits que les fleurs. Il savait, en outre, parfaitement coordonner les grands comme les petits tableaux, et il était incomparable dans sa façon de reproduire les grandes herbes. Les fleurs qu'il peignait d'après nature sont si bien touchées, si agréablement coloriées, si habilement dessinées, que peu d'artistes pourraient en faire autant, que nul ne pourrait faire mieux. Je n'ai jamais connu personne qui représentât d'une manière plus séduisante les pêches, les pommes et les raisins, le duvet des fruits et la rosée matinale sur leur fraîche enveloppe. »

(1) Le nom même du disciple est mal orthographié : il y a *Jean-Baptiste van Soom.*

Descamps aussi rend témoignage au soin avec lequel il étudiait et reproduisait la nature. Cette imitation fidèle lui permettait d'unir la variété à la vérité, car notre mère commune, la grande Isis, a une imagination bien plus puissante et plus riche que celle de l'homme. Tous les objets qui s'offraient à ses yeux, il les copiait avec l'ardeur extrême, avec la passion de reproduire par lesquelles se manifeste l'amour. Le succès ne tarda point à déployer sur sa tête son radieux arc-en-ciel; les amateurs, que cette brillante vision séduit toujours, se disputèrent ses tableaux. Les étrangers principalement assiégèrent sa porte, car la Belgique, appauvrie et pleine de chefs-d'œuvre, mettait rarement la main à l'escarcelle pour encourager ou nourrir ses artistes. Parmi ces bienveillants acheteurs, les Anglais étaient les plus nombreux. Jean van Son crut, par suite, qu'il ferait bien de transporter son chevalet dans la Grande-Bretagne, et il partit pour Londres. La manière dont les habitants l'accueillirent justifia ses espérances. Il eut aussitôt du travail à foison. Laborieux et sincère, il redoubla d'efforts : il introduisit dans ses tableaux, afin d'en augmenter l'opulence, des tapis turcs, des rideaux en étoffes d'or et d'argent. Et comme sa renommée croissait tous les jours, il se fixa au bord de la Tamise. La nièce d'un certain Robert Streater lui ayant inspiré de tendres sentiments, il l'épousa. Il en eut une fille unique, et son âme affectueuse goûta, pendant un assez grand nombre d'années, les joies douces et pures qui sont la récompense des nobles attachements. Son héritière devait être bonne à marier, quand l'impitoyable mort rappa la mère. L'artiste en éprouva une commotion

terrible; mais sa fille était là pour soutenir son courage. Malheureusement l'aveugle destinée emporta la fille, comme elle avait emporté la mère. Saisi d'un affreux chagrin, dont il ne pouvait ni ne voulait se consoler, Jean van Son alla bientôt les retrouver sous la dalle funèbre.

Quand cessa-t-il de vivre? Personne jusqu'à présent ne l'a su, et pourtant il était facile de le découvrir. Jean-Baptiste Descamps a imprimé cette phrase : « Il mourut quelque temps après, *on ne dit pas* en quelle année. » Immerzeel lui fait quitter le monde juste en 1700. Fiorillo et, après lui, Chrétien Kramm prétendent que son glas sépulcral fut sonné en 1702. Mais le musée de Lille possède un tableau de sa main, signé en toutes lettres, qui porte le millésime de 1705. Quand il l'exécuta, Jean van Son était encore loin de son dernier jour. En effet, Campo Weyerman dit dans son troisième tome : « Il venait justement de mourir, quand j'arrivai à Londres, et c'est moi qui ai terminé presque tous les tableaux de fleurs qu'il n'avait pas achevés. Pour ce travail, je me servis de ses esquisses. Dans le nombre des toiles, quatre avaient huit à neuf pieds de haut : elles étaient richement composées, ornées de courtines en drap d'or ou en damas, et enrichies de vases d'or et d'argent. » Voilà un témoin dont les assertions doivent inspirer confiance. Or, nous savons par le chroniqueur Jean van Gool que Campo Weyerman s'embarqua pour l'Angleterre en 1718 (1) : donc les obsèques de Jean van Son eurent lieu la même année.

(1) *De nieuwe Schouburg der nederlantsche kunstschilders*, t. Ier, p. 435.

Le tableau de Lille, où il a inscrit son nom et une date, représente un énorme bouquet de fleurs, qui couronne un vase de cristal posé sur une corniche. Les fleurs débordent, pour ainsi dire, tombent en guirlande au-dessous du point d'appui et finissent par atteindre une table jonchée de fruits, grenades, prunes, raisins et autres savoureuses productions de la nature. Le vase est très-mal fait : l'auteur n'a su peindre ni le cristal, ni l'eau, ni les tiges trempées dans le liquide, ni les effets de lumière qui devraient s'y jouer. Mais les fleurs sont habilement traitées, d'une touche forte et hardie, à la manière de Daniel Seghers. Chacune d'elles, prise séparément, ne mérite que des éloges : mais elles ne sont pas groupées avec adresse et tranchent durement sur le fond : l'œil cherche en vain les transitions délicates du Jésuite d'Anvers, les pénombres, les demi-teintes, les branches et les feuilles vagabondes, qui forment autour de ses bouquets et de ses guirlandes un nimbe velouté. Si l'on prenait ce tableau pour type, on classerait Jean van Son parmi les hommes médiocres, trop de défauts se mêlant à ses qualités. Mais il a fait de meilleurs ouvrages : il en passe de bien plus beaux dans les ventes; l'historien, malheureusement, ne peut les suivre chez de simples bourgeois, qui n'ont pas de collections remarquables, ou, pour mieux dire, n'ont pas de collections du tout, et achètent çà et là quelques toiles, dans le but d'orner leurs appartements. Le prix peu élevé de ces gracieuses images permet aux plus modestes fortunes d'en acquérir.

Parmi les tableaux de toutes les espèces, il y en a qui étonnent, quand on songe à l'époque où vivait

l'auteur. Ce sont des anachronismes peints, des œuvres sur lesquelles on pourrait mettre une date bien antérieure au moment où elles furent achevées. Au nombre de ces toiles archaïques, prolongeant un vieux style, comme on garde en province d'anciennes modes, il faut classer les panneaux de Jean van Kessel. Ornés de fleurs ou de personnages au milieu du dix-septième siècle, on les croirait du siècle antérieur. S'il imitait volontairement Daniel Seghers, il reproduisait par habitude le style de son aïeul maternel, le fameux Brueghel de Velours. C'était même là le caractère habituel de son travail (1). Ferdinand-Léonard, son fils, suivit ses traces, en modifiant sa manière et gardant aussi quelque chose du passé. Il vint au monde sur les bords de l'Escaut, dans cette glorieuse Anvers, qui était comme un immense atelier de peinture: le 7 avril 1648, on le baptisait à la cathédrale. Son père n'était âgé que de vingt-deux ans. Il eut pour parrain Ferdinand van Abtshoven, disciple de Teniers le jeune; pour marraine, Anne Brueghel, la femme du peintre des kermesses. Ces pieux garants de sa conduite future semblaient le consacrer aux arts du dessin.

Son père seul fit son éducation. De là vint qu'il ne fut pas inscrit sur les registres de la ghilde comme élève. Il était bien jeune encore, mais avait déjà fait preuve de mérite, lorsque des événements impossibles à prévoir décidèrent au loin de son avenir, sans qu'il

(1) Voyez dans le tome IX, p. 208 et suivantes, mon étude sur Jean van Kessel. Le Louvre possède un tableau de sa main, où règne la manière de son aïeul.

prît part au jeu de la destinée. Un certain Molo, résident ou consul de Pologne à Breda, ayant acheté par hasard deux toiles de Van Kessel, les envoya au prince dont il était le mandataire, Jean Sobieski, devenu roi en 1674. Ces groupes de fleurs enthousiasmèrent l'intrépide souverain : il désira en acquérir d'autres, en former même tout un cabinet. Son délégué reçut l'ordre de s'entendre avec le peintre, de lui demander une cargaison de tableaux. Par l'entremise du sieur Jean de Wyze, intendant de Guillaume III, stathouder de Hollande et roi d'Angleterre, qui avait un château à Bréda, Ferdinand reçut l'invitation de se rendre dans cette ville. Là, le consul polonais lui fit des offres si généreuses, lui commanda un si grand nombre d'ouvrages, que le peintre jugea commode et utile de venir travailler près de lui. Ayant donc abandonné le marquisat d'Anvers pour le Brabant septentrional, Van Kessel se jeta sur ses pinceaux comme un homme stimulé par la joie. Il n'avait même pas pris le temps de se faire recevoir franc-maître.

Il peignit d'abord les *Quatre Eléments*, sur une grande plaque de cuivre et sous la forme de quatre jolis enfants. L'un, assis sur un aigle et entouré d'une multitude d'oiseaux, figurait l'air; le deuxième, appuyant son bras droit sur un lion et entouré de produits agrestes, parmi lesquels les fleurs et les plantes sauvages occupaient l'avant-scène, était l'image emblématique de la terre; autour du troisième enfant, qui symbolisait le feu, se groupaient toutes sortes d'instruments militaires, panoplies incrustées d'or et d'argent, bannières aux plis somptueux, lances, masses d'armes, tambours garnis de lambrequins en

soie et en damas, et, au milieu de cet arsenal, on voyait un singe, buvant un verre de rossolis et tenant une pipe allumée; le quatrième enfant, qui représentait l'eau, s'appuyait sur l'urne d'un fleuve, au bord d'une rivière, où nageaient et folâtraient des poissons : il avait à ses pieds des coraux, des perles, des coquillages et autres productions marines.

Lorsque Jean Sobieski revenait d'une expédition guerrière, où il avait galopé sur les mourants et les morts, rouge de sang, noir de poudre et de fumée, il s'extasiait devant ces innocentes images.

Van Kessel représenta donc pour lui les *Quatre Parties du monde* en autant de tableaux séparés, comme il avait représenté en un seul les quatre Éléments. Il y trouva une excellente occasion d'étaler aux regards tous les trésors du règne animal et du règne végétal. Aussi prodigua-t-il les fruits, les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons, les curiosités de la nature : il mit à profit pour ce travail des milliers de modèles, peints ou esquissés par son illustre père; et quand un type lui manquait, de loin en loin, il fouillait les livres de botanique et de zoologie, les descriptions des voyageurs. Il utilisa spécialement l'ouvrage du pieux Simon de Vries sur les quatre parties du monde, orné d'estampes par l'incrédule Romeyn de Hooghe.

Jean Sobieski s'exaltait de plus en plus. Il fit bâtir exprès une grande salle pour loger les tableaux de Van Kessel. En même temps, il essayait d'attirer le peintre à sa cour. Dans l'espoir de vaincre sa répugnance, il lui adressa une lettre latine, signée de sa main : à cette épître auguste, il joignit un somptueux diplôme, où une ordonnance royale, écrite en lettres

d'or, lui conférait la noblesse, pour lui et sa postérité, avec tant d'autres titres d'honneur, dit Campo Weyerman, qu'il serait trop long de les énumérer. Mais Van Kessel refusait toujours de partir, alléguant pour excuse sa faible santé. Il est vrai que la nature ne lui avait pas donné les forces d'un athlète. Il avait la taille d'un nain, les doigts crochus, et la goutte le persécuta de si bonne heure qu'il pouvait à peine se tenir sur ses pieds. Aussi eut-il le bon sens de ne jamais imposer sa triste personne aux caresses d'une femme. Et si l'on voulait en croire cette mauvaise langue de Campo Weyerman, il était aimable comme un Anversois, c'est-à-dire comme la porte d'un cachot, et entendait la politesse comme le bâton d'un garde-chiourme. Mais d'autres motifs le retenaient dans la ville de Bréda : les figures d'hommes, de femmes et d'enfants, qui ajoutaient beaucoup au charme de ses tableaux, il les faisait exécuter à Anvers par les meilleurs peintres d'histoire, Godefroid Maes, Pierre Ykens, Emmanuel Biset, Gaspard van Opstal ; les peintres de fleurs Pierre Verbruggen, Simon Hardimé, Bosschaert, lui rendaient d'autres services, coloriaient pour lui des modèles ou des groupes de fleurs, qu'il copiait sans les modifier ou réduisait à de moindres proportions; Jean-Paul Gillemans l'approvisionnait de fruits variés, aussi grands ou plus petits que nature. Bref, pour conserver les bonnes grâces du roi, il employait les meilleurs artistes de l'époque, et ne voulait pas, en quittant la Hollande, se priver de leur secours. Tout un atelier travaillait donc à son profit.

Mais il s'en fallait bien que lui-même fût dépourvu de mérite. Campo-Weyerman, dont il avait été le

professeur, juge sa manière en ces termes : « Ferdinand van Kessel était un bon peintre, qui exécutait habilement les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons, les herbes, les fleurs et les fruits, dessinait bien, coloriait d'une façon agréable, peignait avec soin et avec talent. On voyait à sa touche élégante qu'il était le maître de son pinceau, et chacun s'étonnait qu'un myrmidon aux doigts crochus, aux yeux louches, pût si adroitement travailler. » Kessel étant d'ailleurs très-laborieux, ayant la main rapide, les tableaux croissaient et foisonnaient dans son atelier, comme les plantes dans les champs : peu d'artistes en ont produit un pareil nombre.

Un hasard malheureux donna ample carrière à sa facilité exceptionnelle, mit en mouvement toute la ruche d'Anvers qu'il employait. La salle construite spécialement pour abriter ses œuvres, dans le palais de Jean Sobieski, fut dévorée par le feu, avec tous les tableaux. Le roi de Pologne en tordit de colère ses moustaches héroïques, et, si grande que pût être la dépense, donna l'ordre de les refaire. Van Kessel avait heureusement gardé les esquisses et peignit à nouveau les mêmes sujets, travail dont il fut rétribué plus généreusement que la première fois.

Et tant que le libérateur de Vienne occupa le trône, tant que la mort n'eut point terminé ses exploits, son goût passionné pour les tableaux de Van Kessel se maintint au zénith, sans subir le moindre déclin. Le fougueux capitaine, qu'enivraient l'odeur de la poudre et le fracas des batailles, se délectait à examiner les fraîches corolles, les verts feuillages, les mouches, les papillons, les libellules, les fruits am-

brés, pêches, abricots, melons, grappes vineuses, reproduits par le pinceau dans une ville lointaine. Quand on lui ferma les yeux, en 1696, Van Kessel exécutait pour lui un grand tableau, environné de plaques de cuivre oblongues, où le peintre mettait en scène le Roman du Renard et les diverses fourberies du subtil animal. Le morceau n'était pas livré, lorsque le prince termina ses jours, et le consul polonais à Bréda, le sieur Molo, refusa de le payer, ce qui chagrina fort le principal auteur du travail, car il aimait beaucoup manier et faire sonner le numéraire.

L'ingénieux artiste allait se trouver sans protecteur, mais il fut aussitôt employé par le général Webbenom, gouverneur de Bréda, très en faveur auprès du roi d'Angleterre Guillaume III, et par le souverain lui-même. Une maladresse que lui fit commettre l'intendant du château eut seulement pour lui des conséquences désagréables. C'était le sieur Jean de Wyze, qui l'avait appelé en Hollande. Le roi d'Angleterre avait chargé Van Kessel de peindre un plafond dans son hôtel; l'artiste flamand, d'après les conseils du majordome, y représenta un aigle, emblème de l'empereur d'Allemagne, auquel divers oiseaux, figurant les autres souverains de l'Europe, venaient humblement prêter hommage ; des médaillons, alignés sur les bords du morceau principal, mettaient en scène des motifs analogues. Le souverain de la Grande-Bretagne n'eut pas plutôt jeté un regard sur ces malencontreuses images, qu'il fronça le sourcil et demanda d'un air courroucé à Jean de Wyse : « Est-ce d'après vos conseils que l'on a barbouillé ces fadaises? » Voyant la colère étinceler dans les yeux de son maître, l'inten-

dant lui répondit avec une sincérité feinte : « Nullement, Sire, car je viens de les voir, comme vous, pour la première fois. » Par ce mensonge, il conserva les bonnes grâces du prince, mais l'artiste reçut l'ordre d'effacer les humiliants symboles.

Il travailla pour d'autres personnages importants, comme l'abbé du riche monastère appelé le Mont des Olives (*Olyfberg*), qui lui adressait de grandes lettres rédigées en latin.

La goutte, sa mauvaise constitution et un labeur perpétuel auraient dû abréger son existence. Mais il ne mourut pas jeune, comme l'affirment les biographes et lexicographes, ni dans sa ville natale, ni en 1696, l'année même où expira Jean Sobieski. Les circonstances suivantes réfutent ces diverses affirmations.

Le coloriste pygmée laissait une fortune et avantageait par son testament son neveu Nicolas van Kessel, peintre aussi et domicilié à Anvers. Or ce neveu, qui était marié, qui possédait même une kyrielle d'enfants, avait vu le jour sur les bords de l'Escaut en 1684 (1). Il avait donc alors plus de douze ans, âge qu'il faudrait lui assigner dans l'hypothèse qui fait mourir son oncle en 1696 (2). Comme cette

(1) Il était, selon toute apparence, fils de Jean van Kessel, deuxième du nom, baptisé à Anvers le 23 novembre 1654 (parrain, Henri de Kock; marraine, Elisabeth van Abtshoven). Cet héritier de Jean le vieux pratiqua aussi la peinture, travailla beaucoup en Espagne; mais l'histoire de sa vie et de ses travaux est encore pleine d'obscurité.

(2) En 1697, Campo Weyerman étudiait encore chez Ferdinand van Kessel (t. III, p. 299). Weyerman était né en 1679.

bienheureuse succession le tirait de la misère, il quitta la Belgique avec toute sa famille et alla recueillir l'héritage sur les lieux mêmes. Le père d'une si abondante lignée devait avoir au moins trente ans, ce qui nous mène jusqu'en 1714. Ferdinand van Kessel, par suite, ne reposa point sous la terre son corps débile avant l'âge de soixante-huit ans, et dépassa peut être ce chiffre.

Nicolas van Kessel était, comme son oncle, un disgracié de la nature. On eût dit une race de Calibans ou de gnômes. Son talent principal consistait à peindre des sujets rustiques, des groupes de paysans réunis au cabaret ou en plein air. Il les dessinait d'une manière si comique, exprimait si bien leurs passions dans leurs gestes et sur leur physionomie, déployait au regard de si belles couleurs, observait et rendait si fidèlement la nature, qu'il avait fait concevoir les plus brillantes espérances : on croyait voir en lui l'héritier présomptif de David Teniers, d'Adrien Brouwer ou des Van Ostade. Ayant fait à Paris un séjour de quelques années, il y avait obtenu un grand succès et gagné beaucoup d'argent. Mais, rentré dans sa ville natale, il s'éprit d'un amour insensé pour une laide personne, pauvre, libertine et marquée de la petite vérole. Dans sa jeunesse, elle avait eu un commerce amoureux avec le peintre Tyssens et avec d'autres lurons, de sorte qu'elle était façonnée au mariage sans avoir reçu la consécration de l'Église. Rebuté par les femmes, surtout par les jolies filles, le peintre difforme courtisa cette Vénus indulgente et commit la maladresse de l'épouser. Ironie du sort! elle était féconde et peupla sa maison de petits nains.

Cette couvée surabondante exigeait de l'économie : le peintre et sa femme humaient le piot, vivaient en soulas et liesse, jetaient par les fenêtres les beaux louis rapportés de France. Le sombre esprit du genièvre offusquait leur raison et promenait dans leur cerveau de folles chimères. Un jour, au sortir de l'ivresse, ils aperçurent un fantôme véritable assis à leur foyer : c'était la misère, qui les couvait du regard et leur préparait de lentes tortures.

Alors survint l'héritage, comme un bienfait du ciel. Nicolas fit ses paquets, avec la célérité d'un homme qui fuit les records, et partit pour la Hollande, suivi de sa femme et de toute sa nichée de marmousets! A Bréda, il fut reçu comme un personnage important, comme le neveu et l'héritier d'un homme riche, d'un peintre célèbre. Il lui tombait en partage, non-seulement une petite fortune, mais une ample collection d'esquisses et de dessins, exécutés par son oncle et par le père de son oncle, Jean van Kessel, et en outre une multitude d'estampes françaises, italiennes, flamandes et hollandaises, qui pouvaient lui être d'un grand secours dans ses travaux. Les notables catholiques de Bréda lui témoignaient d'ailleurs les dispositions les plus favorables, lui procurèrent une belle maison et lui commandèrent tant de tableaux qu'il ne savait par où commencer. La démence de l'ivrognerie étouffa dans leur germe toutes ces causes de prospérité. Van Kessel ne peignit pas les toiles qu'on lui demandait : il abandonna les scènes rustiques, les groupes de villageois, pour essayer le portrait, où il échoua d'une manière grotesque. Alors lui vint l'idée folle de brosser des animaux grands comme nature :

il échoua encore. Et à chaque revers, en guise de consolation, il augmentait la dose du liquide fatal qu'il absorbait. Dégoûté de la peinture, il jeta aux orties son pinceau et sa palette, se voua aux ignominies d'une perpétuelle ébriété. Fuyant les amateurs et tous les gens honorables, il choisit pour compagnon une brute qui avait les mêmes goûts et la même conduite. D'autres chenapans se joignirent à eux, et toute cette canaille passa les jours et les nuits en ribotes, aux frais de Van Kessel. L'argent dont il avait hérité fondit entre ses mains, comme la cire au soleil; les meubles, les toiles, les panneaux, les estampes furent vendus. Le spectre odieux, que le couple désordonné avait déjà vu sur les bords de l'Escaut, revint s'asseoir près d'eux, mais cette fois pour ne plus les quitter. Ils descendirent peu à peu les échelons de la misère et finirent par tomber dans un horrible dénûment, qui les contraignit de se loger près du bourreau, sous le toit délabré d'une immonde cassine. Le mal de Philippe II, le mal pédiculaire, ne tarda point à les y ronger; fourmillants de vermine, les malheureux n'avaient ni linge, ni draps, pour se couvrir ou se soigner. Ils moururent ainsi tous les deux, comme frappés d'un châtiment surnaturel, en 1741, le mari d'abord, la femme trois jours après. Quant aux enfants, on ne sait pas ce qu'ils devinrent.

CHAPITRE IV

LES PEINTRES DE FLEURS ET DE FRUITS.

Gillemans exécute des fruits moins grands que nature. — Lui-même était un nain contrefait. — Las de vivre dans l'indigence, il part pour Amsterdam. — J. B. Morel, disciple de Verendael. — Le bombardement de Bruxelles l'enrichit. — Sa manière leste et savante. — Elie van den Broeck, peintre de fleurs et d'insectes. — J. B. Crépu, officier jusqu'à l'âge de quarante ans. — Devenu habile sans aucun maître, il quitte le service. — Sa lutte contre la misère et les marchands de tableaux. — Les frères Simon et Pierre Hardimé. — Ils satisfont le goût de l'époque pour les boiseries peintes. — Différence de leurs caractères. — Gaspard Vebruggen. — Il met à la portée des classes moyennes les boiseries peintes. — Son style brusque et vigoureux. — Il déprécie lui-même ses tableaux en les multipliant. — Boschaert, élève de Crépu. — Son talent supérieur, sa naïveté, ses infortunes. — Mœurs grossières des temps de décadence.

Comme certaines familles cultivaient de père en fils le genre des fleurs, il y avait d'autres familles qui reproduisaient les fruits de génération en génération. Tels furent les Gillemans. Le premier que l'on puisse

désigner, Jean-Paul Gillemans obtint la maîtrise dans la corporation d'Anvers en 1647-1648, comme fils de maître; son père était peut-être un batteur d'or, métier qu'exerçait généralement sa famille. Voilà tout ce que mes recherches m'ont appris sur son compte; personne avant moi ne l'a mentionné. Son fils, qui portait les mêmes prénoms que lui, entra comme élève dans l'atelier de Georges van Son en 1665-66, et cette tutelle d'un étranger pendant son noviciat donne lieu de croire que son père était mort, ou exerçait réellement une autre profession que l'art de peindre. Le jeune homme fut reçu franc-maître en 1673-1674. Immerzeel le fait naître en 1672! La même année, obtint le droit de travailler pour le public et d'enseigner, Pierre-Mathieu Gillemans, *fils de maître*, disent les registres de la Ghilde, qui se maria le 30 juin 1675, à Schelle, avec Anne Palmaert, et décéda le 7 mars 1692. Etait-il frère ou cousin de Jean-Paul Gillemans, deuxième du nom? Les archives de Saint-Luc ne fournissent aucun renseignement à cet égard. Quoi qu'il en soit, le second Jean-Paul est le seul membre de la famille dont on connaisse des tableaux. Il eut l'idée singulière et malheureuse de peindre des fruits plus petits que nature, ce qui détruit toute illusion. Il les dessinait bien, d'ailleurs, les peignait agréablement et savait les mettre en perspective. Quelquefois il y mêlait des fleurs naines. On trouve rarement de ses productions dans les galeries publiques ou chez les amateurs, parce que l'artiste n'est pas célèbre et que ses œuvres semblent exécutées pour des enfants. M. Jules Lenglart, rue Royale 75, à Lille, possède trois tableaux de sa main. On lit sur le plus important la signature :

Joan Paulo Gillemans fecit, où l'auteur a eu le caprice d'orthographier bizarrement ses prénoms. La toile représente la façade d'un château, ornée d'une fontaine, où l'eau tombe dans une vasque ; au bord de la vasque est suspendue une guirlande de fruits et de scéleri, qui descend jusque sur le pavé, où s'éparpillent des figues, des abricots, une grenade et un potiron. Il semble étrange que des objets si lourds forment un ruban et flottent dans l'air. La seconde toile a encore pour motif une guirlande de fruits et de légumes, entourant un médaillon vide. Un cordon de pommes, de raisins, de grenades, de fraises, de céleri, de choux-fleurs et de cerises, c'est une décoration pesante, qui ne séduit pas beaucoup l'imagination. A cause de leur taille abrégée, les raisins et même les cerises ont l'air de groseilles. La facture est soignée, agréable; la vivacité des tons fait ressortir et accentue les objets. Leurs proportions réduites donnent malheureusement à l'ensemble un air mesquin et presque factice : on dirait que l'œuvre a été peinte pour un ameublement de poupée. Le troisième morceau montre au spectateur quatre groupes de fruits, pommes, châtaignes, raisins, prunes, grenades, oranges, nèfles, melon, occupant les coins de la toile et reliés entre eux par des branches vagabondes, servant de transition. Dans le centre, des Amours s'ébattent et jouent de la musique. Pourquoi regarde-t-on ces tableaux presque enfantins? Parce qu'ils sont, comme les grands, un témoignage de l'adresse humaine. La peinture et les beaux-arts ont l'avantage d'occuper l'esprit de la patience, du mérite, du génie des hommes, non de leurs vices et de leurs fautes,comme le monde réel.

Le musée de Douai renferme une toile analogue aux précédentes, un collier de petits fruits et de petites fleurs entourant un médaillon. La galerie publique de Lille possède une œuvre bien supérieure. C'est un tableau pâle et doux, de nuances très-fines, qu'eût aimé Chardin. Les objets n'ont peut-être pas individuellement assez de relief, mais l'ensemble flatte les yeux par un ton général des plus suaves.

Comme les deux Van Kessel, dont nous avons parlé tout à l'heure, Gillemans était un nain contrefait. Il se maria cependant, mais n'eut pas lieu de s'en féliciter, selon Campo Weyerman : ayant fait à Paris un séjour de quelque durée, il trouva au retour sa famille accrue d'un petit garçon, auquel il n'avait pas donné l'occasion de naître. Il avait une mémoire étonnante et une faconde intarissable : il parlait bien, mais si souvent et si longtemps qu'il fatiguait ses auditeurs, et qu'on l'avait surnommé *La Crécelle*. Le pauvre diable menait d'ailleurs à Anvers une existence misérable. Souvent il ne savait pas de quel bois faire flèche : père, mère et enfants mouraient de faim, et les marchands avaient si peu de confiance dans ses ressources qu'ils ne voulaient même pas lui vendre une salade à crédit. Alors un chanoine de la cathédrale, Heerke de Hondt, lui prêtait du numéraire pendant quelques semaines, l'exhortait au travail, puis achetait à des prix minimes les tableaux qu'il venait de faire. Tel est, du moins, le récit de Campo Weyerman. « Gillemans lui-même, dit-il, m'a plusieurs fois raconté ces manéges, avec toutes sortes de vils détails. »

Las enfin de voir le squelette de la misère le suivre pas à pas sur les bords de l'Escaut, Gillemans prit sa

ville natale en dégoût, partit pour Amsterdam avec les siens, quoique les givres de l'automne eussent déjà blanchi sa tête. Le changement de domicile aurait eu lieu en 1713, selon Bryan Stanley, qui n'indique pas où il a trouvé cette date. Mais il ne suffit point, pour échapper au malheur, de prendre la route de l'exil. Gillemans retrouva sur les bords du Zuyderzee le mauvais destin qu'il fuyait. Alors il demanda aux génies trompeurs de l'ivresse l'oubli de ses maux, et un soir qu'il avait trop bu, qu'il retournait chez lui par un temps sombre, il tomba dans un canal et s'y noya, terminant ainsi d'une manière tragique une existence déplorable. En quelle année eut lieu cette catastrophe? Gillemans passe pour être mort âgé de soixante-dix ans : Kramm, s'imaginant avec Immerzeel qu'il avait vu le jour en 1672, le fait décéder en 1742. Mais s'il avait seulement quinze ans lorsqu'il entra comme élève chez Georges van Son en 1665-66, il dut périr en 1720, date beaucoup plus vraisemblable.

Les peintres de fleurs et de fruits ont été très-nombreux pendant tout le dix-huitième siècle, et j'ai pu réunir sur cette tribu champêtre beaucoup de détails qui seraient intéressants à lire; mais la place me manque, et, en outre, on pourrait penser que j'accorde trop d'attention à des hommes inférieurs, absents de presque toutes les galeries publiques. Je vais donc terminer cette revue au pas de course.

Nicolas van Verendael forma un élève qui dut au bombardement de Bruxelles un sort plus heureux que le sien. Jean-Baptiste Morel vit le jour, selon toute apparence, non point à Anvers, mais dans la capitale du Brabant, non pas en 1664, mais vers l'année 1672.

Son maître décéda entre le 18 septembre 1690 et le 18 septembre 1691 : et il faut bien qu'il ait eu le temps de lui donner des leçons. Jean-Baptiste fut reçu franc-maître dans la capitale belge en 1698-1699, car il paya cette année sa contribution périodique ; mais, par l'effet d'une négligence, il ne fut inscrit sur les registres qu'en 1700. Comme il terminait son apprentissage, la ville sortait de ses ruines, et, après avoir reconstruit leurs maisons, les bourgeois cherchaient à les décorer. Jean-Baptiste Morel peignait avec une habileté peu commune, non-seulement les fleurs, mais les feuilles vertes et les grandes herbes. Il fut bientôt surchargé de commandes. Le biographe Campo Weyerman dit avoir vu chez lui plus de trente tableaux commencés ou achevés. Un labeur continuel amenait dans son atelier cette pluie d'or que rêvent tous les artistes, et qui ne les charme pas moins que Danaë. Il menait grand train et habitait un hôtel. M. Brahy-Closon, amateur liégeois, possède un joli tableau de sa main, une guirlande de fleurs qui entoure un médaillon. Travail léger, facile, dénotant un pinceau rapide et expérimenté. Cette hardiesse savante donne à la facture un caractère spécial, qui est loin de déplaire.

En 1729, lorsque parut le troisième volume de Campo Weyerman, Jean-Baptiste Morel vivait encore. Bryan-Stanley assure qu'il mourut à Bruxelles en 1732.

Elie van den Broeck n'eut pas des chances aussi heureuses. Il passe pour être né en 1657, à Anvers ; mais quand il obtint la maîtrise dans la corporation de Saint-Luc, il paya pour son admission trente-six florins,

comme s'il venait du dehors. Il n'est d'ailleurs inscrit nulle part en qualité d'élève, ce qui prouve qu'il ne fit point ses études sur les bords de l'Escaut. Il peignait avec habileté non-seulement les fleurs et les feuillages, mais les serpents, les mouches, lézards et autres bêtes secondaires. Son talent lui fournissait les moyens de vivre, quand on l'accusa d'une faute singulière, bientôt envenimée par les âpres commérages des petites villes : on fit courir le bruit, ô horreur! qu'il collait des papillons sur ses toiles, au lieu de les peindre. Force lui fut d'abandonner Anvers et de se réfugier dans la capitale de la Hollande. Il y réussissait assez bien, lorsqu'il se prit de querelle avec un amateur, qui vendit pour des sommes minimes tous les tableaux qu'il lui avait achetés. La valeur de ses productions en fut tellement diminuée qu'il tomba dans le découragement. Il demeurait hors de la porte d'Utrecht, sur la route du Moulin (*Molenpad*), où il cultivait pour son usage un petit enclos plein de fleurs. Weyerman avoue que ses ordonnances manquaient de variété, sa couleur de finesse, d'agrément et d'éclat. Il mourut en 1711.

Tous les auteurs prônent à l'envi Jean-Baptiste Crépu. « Ses fleurs, dit Campo Weyerman, peintre de fleurs lui-même, sont délicates, légères, bien dessinées, d'une bonne couleur, d'une touche magistrale, habilement groupées, mises avec adresse en perspective. Je suis resté muet d'admiration et de surprise devant un de ses tableaux, qu'il avait vendu quinze ou seize florins à un boulanger, pour s'acquitter envers lui. » Crépu était Wallon de naissance, comme son nom paraît l'indiquer; mais on ignore en quel ville sa

mère lui donna le jour. Enrôlé parmi les troupes espagnoles, où il devint lieutenant, il fit la guerre pendant sa jeunesse et même pendant son âge mûr. Personne n'aurait supposé qu'il deviendrait plus tard un coloriste supérieur ; mais il avait une passion naturelle pour l'art figuratif et peignait quelquefois sur sa tente de campagne, faute de toile régulière. Il forma ainsi lui-même son talent. Après qu'il eut été congédié, avec la promesse illusoire d'une pension de retraite, il alla s'établir à Anvers, pour y vivre de son pinceau. Il obtint la maîtrise dans la corporation de Saint-Luc en 1684-1685. Or, tous les biographes et lexicographes le déclarent né en 1680. Il dut recevoir le don perfide de la vie trente-six ans plus tôt, vers 1644. Le témoignage de Campo Weyerman suffirait pour le prouver. « Il est inconcevable, dit-il, qu'un homme qui, jusqu'à l'âge de quarante ans, avait marché au son du tambour, soit devenu un aussi habile peintre de fleurs ; sans avoir eu aucun maître, il parvint au premier rang des artistes dans son genre. » Tirez la conclusion. Il paya trente-six florins le droit de cultiver et d'enseigner la peinture, comme les maîtres qui venaient du dehors.

Ayant une profession régulière, il épousa la fille du miniaturiste André Pauwels, reçu franc-maître en 1654-1655, comme fils de maître, et si pauvre au moment de son admission, qu'il ne put se procurer la somme de dix-huit florins, à laquelle étaient taxés les fils de maître, en sorte que l'administration de la ghilde lui accorda une exemption de *quatre florins* (1). La jeune

(1) Descamps le fait naître en 1660, cinq ans après son immatriculation, et le dépeint comme un homme vivant dans

personne n'avait pas plus de quinze ou seize ans. Elle apporta sous le toit conjugal un supplément de misère. Quelques harengs frais et du poisson salé composèrent le festin de noce. Alors commença une lutte terrible contre les marchands de tableaux, qui exploitaient audacieusement les artistes et que l'ex-militaire avait en exécration. Un jour, il en saisit un au collet, puis le rossa de manière à le laisser presque mort sur la place.

Il eut beau faire : son indignation ne l'enrichit pas, et, de mésaventure en mésaventure, il se trouva forcé de partir pendant la nuit pour échapper à ses créanciens. Il se réfugia dans la métropole; mais à Bruxelles, comme à Anvers, le fugitif se débattit en vain contre la mauvaise fortune. Las enfin de tant d'épreuves, il chercha aussi, malgré sa jeune femme, de trompeuses consolations dans l'hébêtement de l'ivresse, et, au lieu d'un remède à ses maux, y trouva une mort ignominieuse. Un amateur de Bruxelles l'avait chargé de peindre ses armoiries et des guirlandes de fleurs sur son carrosse, suivant une mode qui régnait alors. La besogne était à moitié faite, quand l'artiste se vit poussé à bout par le manque d'argent et de crédit : impossible de se procurer la moindre nourriture. Jean-Baptiste court chez un avocat de ses amis et lui demande en grâce de faire une démarche auprès de l'amateur, pour qu'il lui avance, sur le prix convenu, la somme de vint-cinq patacons. Le légiste s'adresse au propriétaire de la voiture, qui, au lieu de vingt-cinq

l'opulence! A propos du mariage de Crépu, Weyerman dit encore : « Etant déjà fort avancé dans la quarantaine. »

patacons, lui en donne libéralement cinquante. Ce fut l'arrêt de mort du peintre. Ebloui par la monnaie, Crépu va chercher un docteur sans clientèle, l'emmène à la maison des Bateliers, restaurant célèbre de l'époque, et là les deux godailleurs font une orgie insensée pendant trois jours et trois nuits. Le médecin supporta sans inconvénients cette folle débauche : Jean-Baptiste en contracta une fièvre chaude, qui l'expédia lestement. A quelle époque? Ici encore brille l'ingéniosité des historiens. Ils affirment que l'ex-lieutenant de l'armée espagnole mourut en 1742 ; or, dans son troisième volume publié en 1729, Weyerman rapporte comme une histoire déjà ancienne la fin pantagruélique du sieur Crépu. Le peintre de fleurs ne dut pas, en conséquence, aller dormir sous le gazon plus tard qu'en 1710 ou 1715. L'histoire des beaux-arts, comme on l'a écrite jusqu'à présent, a l'air d'une gageure contre le bon sens et la vérité.

Jean-Baptiste Crépu forma un élève auquel il paraît avoir enseigné en même temps l'art de peindre et l'art de vider les bouteilles. Simon Hardimé, fils d'un père wallon et d'une mère anversoise, débuta dans la vie en 1672, sur les bords de l'Escaut, où ses parents vendaient de la toile. Weyerman le trouve inférieur à son maître; Kramm, bien supérieur. Van Gool estimait beaucoup ses tableaux et les compare à ceux de Verendael. Weyerman, qui l'avait connu personnellement, affirme qu'il ne savait ni grouper ses fleurs, ni les mettre en perspective. Mais tout le monde loue la fidélité avec laquelle il reproduisait la nature. Guillaume III, stathouder de Hollande et roi d'Angleterre, lui fit peindre un dessus de cheminée pour son palais

de Bréda. Lord Scarborough, plusieurs riches négociants de Bruxelles et d'Anvers, et deux frères qui étaient en même temps chanoines à la collégiale de Saint-Jacques, lui montrèrent aussi les dispositions les plus favorables.

Campo Weyerman nous donne sur ses goûts et ses déportements de curieux détails. « Simon, dit-il, est un drôle avisé, qui partage son temps entre l'église et les cabarets. Le matin, il se hâte d'aller à la messe, où il se signe, marmotte et soupire comme une nonne. Après la messe, il boit un coup de genièvre, puis se met au travail dans son atelier. Le reste du temps, il est toujours avec des prêtres, en compagnie desquels il s'enivre trois ou quatre fois par semaine, à la Tête de Bélier, à l'Arbalète, à la Grenade, et autres estaminets bien achalandés. Quand l'évêque d'Anvers publia un mandement pour défendre aux ecclésiastiques d'aller faire des séances dans les débits de vin et de bière, vu le scandale causé par leurs bruyants discours et leur fréquente ébriété, cette interdiction aurait mis fin aux prouesses de la joyeuse troupe, si elle n'avait trouvé un boucher complaisant, qui possédait une jolie femme et les laissait prendre leurs ébats dans son domicile. »

Ce pieux ribaud guida la main novice, forma le talent de Pierre Hardimé, son frère, né en 1678 dans le chef-lieu du commerce belge. Pierre alla s'établir à La Haye, en 1697, et y reçut un accueil si bienveillant qu'il ne changea plus de domicile. Les registres de la Ghilde constatent qu'il obtint la maîtrise pendant l'année 1700. Les amateurs se disputèrent bientôt ses toiles, qui voyageaient sur tous les canaux et toutes les routes de la Hollande. C'est qu'il exécutait principale-

ment une sorte de tableaux que la France avait mis à la mode, les dessus de portes et les dessus de cheminées. Un personnage important, nommé Hogendorp, et son frère, qui était bourgmestre de Rotterdam, lui demandèrent plusieurs ouvrages. Le sieur Von Smettau, ambassadeur de Prusse, lui fit exécuter un groupe de fleurs rares, qu'il envoya aussitôt à Berlin et offrit en présent au roi son maître. Heureusement pour Pierre Hardimé, son frère Simon ne lui avait pas communiqué ses goûts bachiques et ses mœurs dissolues. Il était, au contraire, modeste, retenu, paisible, économe. Il aimait mieux le bruit des pièces d'or que le tintement des verres.

Pendant qu'il se préparait un calme et heureux avenir, Simon, criblé de dettes, voyait arriver le moment où il lui faudrait fuir devant ses créanciers. Il partit en effet, sans tambour ni trompette, et alla trouver à La Haye son jeune frère, qui le reçut avec une froideur glaciale. Obligé de chercher fortune ailleurs, il tenta le sort dans la ville de Bréda, « où les citadins sont plus avides de bière et de jambon que de peinture », dit un auteur de l'époque. Simon finit par s'embarquer pour l'Angleterre en 1700, et force lui fut d'y rester, vivant comme il pouvait, logé au cinquième étage et ne prenant qu'un repas par jour. Et encore faisait-il maigre chère. C'était alors l'usage dans les tavernes que les buveurs payassent seulement leur bière et eussent à discrétion du pain et du fromage. Après avoir jeûné depuis le matin, Simon se gorgeait chaque soir aux dépens de l'hôtelier. Quand le marchand comprit son artifice, il le déjoua en rationnant l'avide consommateur. Son misérable cos-

tume était en harmonie avec son régime. Il vécut ainsi sans dignité jusqu'en 1737, où il mourut à Londres, âgé de soixante-cinq ans. Aucune femme n'eut le malheur de partager son triste sort.

Pendant qu'il traînait ses jours dans l'intempérance et la malpropreté, son frère menait une existence douce et honorable. En 1709, il épousa une jeune fille nommée Adrienne Lens, qui lui donna trois enfants. Ce devait être une Flamande : elle avait un frère dans l'abbaye de Saint-Bernard, située à deux lieues d'Anvers, par l'entremise duquel furent commandés au peintre de fleurs, pour le monastère, en 1718, quatre grands tableaux représentant les quatre saisons, larges de six pieds et hauts de douze. L'artiste y mit tout son savoir-faire et y prodigua toutes les richesses de la nature. Une parfaite ordonnance s'y trouvait unie à tant de délicatesse et de vérité que les connaisseurs en furent ravis.

Comme presque tous les peintres flamands, Pierre eut la douleur d'assister au convoi de sa première femme. Il en épousa une seconde, Mlle Bruinestein, dont il n'eut pas d'enfants. Elle le vit à son tour descendre dans la fosse en 1748, âgé de soixante-dix ans. Elle racontait elle-même que le chagrin de n'avoir pas reçu, pendant les deux dernières années de sa vie, la moindre commande, avait hâté sa mort, attendu qu'il avait pour l'argent une passion extrême (1).

(1) Chrétien Kramm, d'après les notes manuscrites du peintre hollandais Pierre Terwesten, qui méritent toute confiance, dit-il, assure que Hardimé le jeune termina sa carrière en 1758 et non pas en 1748. Or cette dernière date, avec les circonstances que j'y ai jointes, se trouve rapportée dans le

Le peintre de fleurs Pierre-Gaspard Verbruggen avait vu le jour à Anvers quelques années plus tôt que Simon Hardimé, en 1664 : le 11 avril, on lui administrait le sacrement du baptême dans l'église Saint-Georges. Ses parrains étaient Jean van Severdonck, parent de sa mère, qui s'appelait Catherine, et Marguerite Verbruggen, parente de son père. Il ne reçut d'abord que le nom du prince des apôtres : celui de Gaspard y fut ajouté au moment de sa confirmation. Son père cultivait aussi le genre des fleurs et avait été mis sous le patronage des mêmes saints. Il avait plus de talent que son fils, quoique les historiens ne lui aient jamais consacré une ligne. En 1644-1645, il était entré comme élève dans l'atelier de Corneille Mahu, avec Louis-François Verbruggen, qui devait être son frère. Tous deux furent reçus francs-maîtres en 1649-1650. Le musée de Lyon possède un tableau peint par lui et signé : *Gas. P. Verbruggen ft.* Il a pour sujet une guirlande de fleurs entourant un médaillon. C'est l'œuvre d'un homme distingué, qui marchait sur les traces de Daniel Seghers et avait adopté son style, qui devait même connaître ses procédés. Les fleurs sont très-bien faites, vives, fraîches de couleur, et l'état de conservation extraordinaire, dans lequel se trouve le tableau, donne lieu de croire que l'imitateur employait comme son maître des substances particulières. Il n'avait pas acquis sa hardiesse de touche, son admirable précision, mais il possédait plusieurs de ses qua-

premier volume de Jean van Gool, publié à La Haye en 1750 ! Kramm, étant Hollandais, aurait dû le savoir : sa rectification prétendue serait une nouvelle erreur ajoutée à l'histoire de l'art flamand.

lités secondaires, principalement la fraîcheur des tons et la gaieté de l'aspect. Sa facture n'a pas la moindre analogie avec la rude manière de son fils. Verbruggen aura sollicité ou espéré en vain l'aide d'un confrère : le médaillon est vide. Les registres de Saint-Luc prouvent qu'il termina ses jours dans l'année 1680-1681, où sa taxe mortuaire fut payée à la ghilde.

Pierre-Gaspard, deuxième du nom, obtint le titre de franc-maître, comme fils de maître, en 1676-1677. On ne peut douter que son talent produisit de bonne heure un grand effet, car les membres de la corporation l'élurent doyen en 1691-92, à l'âge de vingt-sept ans. Il figurait depuis 1689 parmi les amateurs du Rameau d'Olivier. Sa famille devait être pauvre : son frère Balthazar-Hyacinthe, qui tenait aussi la palette, obtint gratuitement la maîtrise, comme fils de maître, en 1694-95, *eu égard aux services et profits dont l'association était redevable à Pierre-Gaspard le jeune.* Comme l'ex-doyen fit présent à la ghilde, cette année même, d'un tableau signé, qui orne encore le musée d'Anvers, on peut croire qu'il paya ainsi d'une manière indirecte la taxe de réception. Et il ne s'agissait que de dix-huit florins! Pierre-Gaspard était donc, à cette époque, entouré de l'estime générale et semblait pouvoir compter sur un tranquille avenir; mais ce brillant prologue devait aboutir au plus triste dénoûment.

Il eut d'abord une aventure d'amour, que l'on croirait imaginée pour le théâtre. Il avait courtisé une jeune personne d'une manière si pressante qu'elle était devenue enceinte; il aurait dû l'épouser par délicatesse, mais, ayant satisfait sa passion, il rêvait

d'autres minois. Ne voulant pas être abandonnée, Dympne van der Voort (c'était le nom de la belle) s'entendit avec le confesseur du peintre et feignit d'être gravement malade. Un jour donc, l'ecclésiastique vint trouver le séducteur, lui dit que les médecins n'espéraient pas la sauver, qu'elle ne vivrait même pas longtemps, et qu'à l'idée d'une mort prochaine se mêlait le chagrin d'avoir perdu sa réputation; il ne devait donc pas la laisser périr ainsi, navrée de douleur, mais faire en sorte qu'elle pût emporter dans la tombe l'estime des honnêtes gens. Verbruggen se laissa convaincre. Le mariage eut lieu dans l'église Saint-Jacques, le 22 juin 1700, avec le concours des témoins Barthélemy van der Voort et Jean Hendricx. Après la noce, l'adroite friponne s'installa chez l'artiste, place de Meir, et se trouve subitement guérie. Telle est l'anecdote que Van Gool dit avoir entendu conter plusieurs fois par des Brabançons. Des actes officiels donnent lieu de croire que la jeune fille était réellement malade, qu'elle avait mis au monde avant terme l'enfant de son amour. Elle vécut peu de temps. Le soir du 18 septembre 1702, on portait son corps à l'église des Carmes déchaussés, où elle avait témoigné par son testament le désir d'être ensevelie. Les registres baptismaux de la ville prouvent qu'elle ne laissait aucune postérité.

Gaspard avait une manière de peindre large, vive et forte, une extrême facilité d'invention et d'exécution; les fleurs poussaient plus vite sur ses toiles que dans les champs et les jardins; mais il lui manquait toutes les délicatesses du genre. Ses pétales n'ont pas la transparence et la finesse que leur donne la nature. Il

brille par l'énergie, par la décision bien plus que par la vérité. Ses fruits ne valent pas ses fleurs : on dirait notamment que ses pêches et ses abricots ont été rôtis dans un four : il ne savait pas reproduire le léger duvet, les tons d'or et de pourpre, qui charment la vue au moment de leur maturité. Ce qu'il rendait le mieux, c'était les brillantes couleurs des pavots, les fermes contours et les délicates nervures des anémones. Sa touche est dure, sèche et fruste : on cherche en vain sur ses tableaux les demi-teintes, les pénombres, les gracieux caprices, les suaves transitions, les jeux de lumière, qui veloutent et animent les toiles de ses émules. Il ne groupe même pas habilement ses fleurs et ses fruits, ne les met pas en perspective d'une heureuse manière. Sa leste facture, essentiellement décorative, sied mieux à des plafonds, à des trumeaux, à des boiseries, qu'à des tableaux de chevalet.

Son talent rude et fort plaisait cependant au vulgaire, qui en aucune chose n'apprécie les nuances et les finesses. Il ne travaillait pas pour les souverains et les grands personnages, mais pour la bourgeoisie; et comme son pinceau courait sur la toile, il mettait le prix de ses tableaux à la portée des classes moyennes. Les dessus de portes, les dessus de cheminées, les trumeaux, les boiseries décorées de fleurs et d'arabesques étaient alors en grande vogue : il en fournissait aux petites bourses. Aussi fallait-il voir comme les bouchers vermeils, les pâtissiers au bonnet blanc, les brasseurs ventrus, les marchandes de fromage et de harengs-saurs exhalant d'âcres parfums, les poissonniers humides, les rôtisseurs enluminés

par la flamme, les bateliers, les brocanteurs, les maçons et autres gens de trafic s'empressaient d'acheter ses tableaux! Les revendeurs lui en commandaient, les transportaient à Gand, à Louvain, à Ypres, à Bruxelles, à Malines, Bruges, Audenarde et Lierre, en un mot dans toutes les villes flamandes et wallonnes. Ses toiles traversaient même la frontière ; elles rapportaient beaucoup d'argent aux foires de Leipsig et de Francfort : les populations d'outre-Rhin en admiraient les vives couleurs et la touche décidée. A Anvers même, il y en avait tous les vendredis une demi-douzaine de pendues au grand marché, sous les auvents des commissaires-priseurs, et quand on les adjugeait aux enchères, des individus appostés par Verbruggen en faisaient monter la valeur d'une manière factice. Une pluie de florins et de thalers, une petite pluie douce et continue, lui arrivait donc des quatre points cardinaux. Il avait fait une spéculation qui réussit toujours : mettre un objet de luxe à bon marché.

Avec un peu de retenue et d'esprit de conduite, Verbruggen aurait donc pu amasser une fortune; mais c'était un beau cavalier, fanfaron, hâbleur et prodigue. A onze heures du matin, enveloppé dans un manteau rouge, comme les personnes de qualité, il descendait sur la place de Meir, le rendez-vous des flâneurs, et se mêlait aux principaux négociants de la ville. Là, en prenant son repas, en buvant du café, il pérorait sans fin et sans mesure, tranchait toutes les questions, réglait le sort de tous les États européens. Cette récréation terminée, il rentrait chez lui, brossait des bottes de fleurs et des monceaux de fruits, jusqu'à

six heures pendant l'été, jusqu'à trois ou quatre heures pendant l'hiver ; puis il remettait sa perruque espagnole, s'enveloppait de son manteau vermillon, courait tous les lieux de plaisir, passait d'une taverne dans une autre ; il y rencontrait souvent, au milieu de la fumée, Constantin Francken, Spiering, Nicolas Tyssens, Van Schoor, Pierre Ykens, Gillemans, avec lesquels il dissertait, déclamait et gesticulait. Pendant qu'il menait cette vie désordonnée, le prix de ses tableaux diminuait à cause de leur surabondance : le nombre de ses créanciers allait augmentant, les factures et les assignations lui arrivaient dru comme neige. Un moment vint où il comprit qu'il lui fallait changer d'air. Pour éviter les désagréments, il s'esquiva pendant la nuit et courut en Hollande, accompagné d'une jeune personne qui devait lui adoucir les chagrins de l'exil.

Sur un sol nouveau, il aurait pu se créer une position nouvelle. Bien accueilli dans la ville d'Amsterdam, sa folle conduite l'en expulsa comme d'Anvers. Il s'enfuit à La Haye, où il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc en 1708. Là encore, la fortune lui apparut couronnée de fleurs et lui tendit généreusement la main. Le célèbre amateur Griffier Fagel venait de se faire construire une maison dans le quartier *Noordende* : il y employa notre artiste à orner de fleurs le salon, les trumeaux, les dessus de portes et les plafonds. D'autres particuliers employèrent son pinceau. Un homme alors en vogue, le peintre d'histoire Mathieu Terwesten, lui rendit beaucoup de services : il lui faisait encadrer de fleurs les médaillons qu'il exécutait lui-même sur les boiseries, décorer des

salles entières. Mais le sort avait beau vouloir le sauver : il dissipait ses gains au fur et à mesure, et se trouvait toujours réduit aux expédients. Aussi Terwesten lui dit-il plusieurs fois : « Comment se fait-il que vous n'ayez jamais ni sou ni maille, vous qui gagnez tant d'argent? » Verbruggen avait une excuse toute prête : il répondait que la guerre de la succession d'Espagne, que l'invasion de la Belgique par les puissances ennemies l'avaient ruiné. Le bon apôtre était victime des projets ambitieux de Louis XIV !

Terwesten essaya encore de le tirer d'affaire, mais il dépréciait lui-même ses ouvrages en les multipliant. Et comme les ripailles allaient leur train, il finit par être obligé de quitter la Hollande, de retourner dans son pays, sous les haillons de la misère. Comment vivre? Ses tableaux étaient discrédités, personne n'en voulait. La tête déjà blanchie par les premières neiges de l'hiver, Gaspard traîna quelque temps son inquiète pauvreté dans les lieux où il brillait jadis, et tout le monde en avait pitié. Sur ces entrefaites, le messager de la corporation de Saint-Luc, Gérard van den Dorp, vint à mourir. Verbruggen sollicita sa place. Le 14 septembre 1723, le conseil de la ghilde se rassembla pour l'élection, et Pierre-Gaspard fut nommé. Ainsi se trouva réduit à l'état de serviteur un peintre qui avait été doyen de la compagnie et avait eu ses jours de gloire. Mais, ne voulant pas humilier un collègue, la chambre fit remplir ses fonctions par un tiers, suivant le témoignage de Nicolas van Hal (1).

(1) Van Gool, t. Ier, p. 270.

Pierre-Gaspard fut ainsi abrité contre la misère, sans souffrir dans sa dignité.

Il végéta sept ans encore, pendant lesquels il dut regretter plus d'une fois son imprévoyance : les cloches de la cathédrale, où il fut enseveli, tintaient son glas funèbre le 14 mars 1730.

Sa rude exécution lui a fermé toutes les galeries publiques. Très-peu d'amateurs le connaissent, ses œuvres pourtant circulent en grand nombre dans les ventes et le petit commerce des tableaux, mais les experts et les marchands ne savent à qui les attribuer. Il suffit d'en voir deux ou trois pour se former une idée exacte de sa manière. La vigueur de la touche ne laisse pas d'avoir son mérite : elle en aurait beaucoup plus, si Verbruggen n'eût pas donné à tous les tons la même valeur. M. Lenglart, amateur lillois, possède un tableau de sa main qui offre une signature complète : *Gasper Pedro Verbruggen f.*, où l'artiste a orthographié ses prénoms d'une manière bizarre. L'œuvre a pour motif une corbeille pleine de fleurs, posée sur un socle en maçonnerie. On y observe tous les caractères que nous venons de signaler, une espèce de violence uniforme, qui n'atténue rien et ne proportionne rien. Au mois de janvier 1875, j'ai vu chez M. Verlinde, habile restaurateur de tableaux domicilié à Anvers, deux toiles de Pierre-Gaspard, que n'aurait certainement pu exécuter un homme ordinaire. Des fleurs énormes, un peu plus grandes que nature, peintes du premier coup, avec des empâtements remarquables, y environnent deux médaillons en grisaille. Ces toiles appartenaient à une série de douze morceaux, que M. Verlinde avait acquis, pour une

somme minime, des administrateurs de l'église Saint-Jacques : dix étaient déjà vendus, et la fabrique, appréciant trop tard leur valeur, les regrettait amèrement (1). Les images centrales figuraient toute l'histoire de saint Dominique. Celles que j'ai pu examiner ont un très-beau caractère ; cette suite importante dut être exécutée par Pierre Ykens le jeune, né en 1673.

Le public habitué aux finesses et délicatesses des Brueghel de Velours, père et fils, de Daniel Seghers, Abraham Mignon, la famille de Heem, les retrouva en partie dans les corbeilles, guirlandes et bouquets de fleurs, où Bosschaert appliquait sa patience et déployait son adresse. Il était né en 1696, à Anvers. On ne peut mettre en doute qu'il appartenait à une ancienne famille d'artistes. Dès l'année 1585-1586, un Ambroise Bosschaert figure sur les registres de Saint-Luc. En 1649-1650, Jean-Baptiste Bosschaert fut reçu franc-maître. Un nommé C. A. Bosschaert avait peint en 1643 une *vanité*, que cite et décrit le biographe hollandais Chrétien Kraunn : la toile porte la signature du maître et la date de l'œuvre, morceau remarquablement exécuté. L'artiste qui nous occupe entra comme élève dans l'atelier de Jean-Baptiste Crépu, qu'il égala très-vite et finit par surpasser. Weyerman, dont le témoignage a un double poids, car il était son rival, fait de ses tableaux le plus brillant éloge. « Il a exécuté, dit-il, un nombre infini d'ouvrages grands et petits, qu'on lui a payés, la plupart du temps, d'une façon misérable. Cet infortuné a une belle manière : il dessine habilement ses fleurs, les peint d'une touche

(1) Hauteur 1 m. 50 ; largeur 1 m. 10.

légère et agréable, ménage bien la perspective et compose avec art ; son pinceau est infiniment plus moelleux que celui de Pierre Verbruggen. Ces mérites ne l'empêchent pas d'être aussi gueux que Job sur son fumier. Les bourreaux d'Anversois lui tiennent le pied sur la gorge et l'empêchent de respirer. Plus il travaille courageusement, plus il devient pauvre ; ces canailles de brocanteurs, apprenant qu'il a peint un grand nombre de toiles, le laissent à l'écart, attendant qu'il vienne les trouver. Alors ils prennent un air piteux, assurent que les tableaux de fleurs ne se vendent plus ; contraint par le dénûment, il accepte enfin le tiers du prix qu'il avait reçu la fois précédente et arrose ses tableaux de ses larmes ! »

Le malheur affaiblit l'intelligence et use la volonté. La lutte pénible et humiliante que soutenait Bosschaert, enveloppa d'un nuage son esprit malade. Il crut qu'on lui avait jeté un mauvais sort, qu'un démon le persécutait. Au dire de Weyerman, le clergé profita de son illusion pour l'exploiter. « Voyant, dit-il, que les brocanteurs lui ont mangé la chair, les moines lui brisent les os pour en sucer la moëlle. Ils lui offrirent leurs services, promettant de chasser l'esprit malin. Le pieux Bosschaert les reçut avec empressement et déférence, tandis que sa femme, aussi naïve que lui, leur apportait du pain et du vin ; alors les prétendus exorcistes commencèrent à marmotter des prières, à faire des signes de croix, en aspergeant le malheureux d'eau bénite. Et la cérémonie grotesque fut souvent réitérée. Le pauvre Bosschaert m'a lui-même conté plusieurs fois qu'il lui était presque impossible de peindre, tant que dura le traitement, vu le nombre

d'oremus, de génuflexions et de simagrées, qui lu étaient prescrits. »

En 1729, l'artiste ingénu menait encore cette déplorable existence. Il n'y a pas lieu de croire que la fortune ait éclairci un moment le ciel sur sa tête. Aussi mourut-il dans un âge peu avancé, en 1746.

On pourrait trouver bizarre que je n'aie pas dit un mot de la famille Verelst, associée de force aux recrues de l'art flamand. Elle a passé jusqu'ici pour être anversoise; mais les registres de Saint-Luc ne la mentionnent nulle part. Tout semble prouver qu'elle avait pour lieu d'origine et pour séjour la ville de La Haye. Pierre, Simon et Herman y sont inscrits parmi les membres de la corporation des peintres et statuaires. Van Gool l'avait dit dans son premier volume (1); Kramm l'a répété d'après les manuscrits de Pierre Terwesten. Il faut bien les rendre à leur patrie.

La tribu des peintres de fleurs, qui m'était d'abord apparue sous un jour extrêmement poétique, a beaucoup perdu, on le voit, à être étudiée de près. Dans la Belgique en décadence, poussée hors des voies de la civilisation moderne, sequestrée du monde intellectuel, pour ainsi dire, par deux cents ans d'oppression, tout languissait, tout déclinait : les caractères s'abaissaient comme les talents. Au xve et au xviie siècle, les deux grandes époques d'inspiration, les artistes se comportaient avec réserve et dignité; au xvie et au xviiie, où la lumière faiblissait dans les esprits, une sensualité grossière et des mœurs crapuleuses avilissaient les peintres. C'était une loi générale de

(1) Pages 59 et 38.

l'histoire qui s'accomplissait : il faut que l'homme dirige sa pensée vers le monde supérieur du vrai, du bien et du beau, ou descende peu à peu vers les joies bestiales, vers d'absurdes recherches et d'immondes excès, comme les Romains dégradés de l'Empire, ces types d'une folle dépravation.

CHAPITRE V

LA NÉCROPOLE.

Nollet devient à Bruxelles premier peintre de la cour pendant l'administration de Max-Emmanuel. — Il fut le Van der Meulen de ce prince belliqueux. — Après l'avoir suivi en Bavière, il meurt à Paris. — Facilité de son pinceau, faiblesse de son exécution. — Louis de Deyster imite Van Dyck, les maîtres italiens et Rembrandt. — Sa fille copie ses tableaux avec une fidélité surprenante. — Matthieu de Visch restaure l'Académie de Bruges. — Son style faux et maniéré. — Garemyn lui succède comme professeur. — Vices et qualités de sa facture. — Enthousiasme excité par Joseph Smeyers. — Foppens le classe immédiatement après Rubens. — Emphase de son billet mortuaire. — Malgré son savoir et son admiration pour Van Dyck, c'était un peintre détestable. — Autres artistes de la décadence : Tassaert, Goovaerts, Balthasar van den Bossche, Pierre Snyers, François van Bredael, Ignace Kerricx. — Le peintre et marchand de tableaux Jacques de Roore. — Premiers succès, qui portent sa renommée jusqu'en Hollande. — Des revers inattendus le contraignent de se livrer au négoce. — Les paysans de Saventhem défendent contre lui le *Saint Georges* de leur église, qu'il avait acheté. — Des images ne suffisent point à la vie d'un peuple.

Prenez garde, nous entrons dans les ténèbres; il faut descendre des marches, une longue suite de

marches, qui conduisent à des régions souterraines, où dorment oubliés des artistes impuissants, que leurs contemporains admiraient et enivraient parfois de louanges hyperboliques. Plusieurs d'entre eux ont dû croire à leur génie. Voilà leurs cercueils rangés autour de nous, dans des files superposées de niches, formant un *columbarium* à la manière antique. Déchiffrons leurs épitaphes, sous la poussière qui les couvre.

Ici repose Dominique Nollet, citoyen de Bruges, né en 1640. Il dut faire de longs voyages, passer toute sa jeunesse hors de son pays, car il ne fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc, dans sa ville natale, que le 9 mai 1687. Par son talent, il acquit bientôt une renommée assez brillante pour que Maximilien-Emmanuel, gouverneur des Pays-Bas catholiques, le nommât premier peintre de la cour, en lui octroyant une forte pension. Comme le prince aimait réellement les tableaux, il le chargea en outre d'acheter les plus beaux qu'il pourrait trouver; puis, quand la collection devint assez importante, il lui en confia l'administration. L'estime et la confiance de l'Electeur assuraient à Dominique une brillante position dans la ville de Bruxelles. Malheureusement pour lui, un événement de la plus haute gravité l'entraîna loin de la capitale. Dans la nuit du 7 février 1701, Maximilien-Emmanuel livra d'un seul coup aux Français toutes les places fortes des provinces belges, en remit le gouvernement au marquis de Bedemar et courut s'abriter à Munich, chef-lieu de ses propres États. Nollet l'y suivit, partagea ses fortunes diverses pendant un quart de siècle. Tous les tableaux qu'il avait achetés pour son protecteur furent transportés en Bavière sans accident. On

les distribua dans la résidence du prince et dans ses deux châteaux de Nymphenbourg et de Schleissheim. Ils ornent maintenant ce dernier séjour et la galerie de Munich. L'électeur ayant émigré de ce monde le 26 février 1726, Nollet, beaucoup plus âgé que lui, aima mieux terminer sa longue carrière en France que dans sa ville natale. Il vécut dix années encore à Paris, où la mort, qui semblait l'avoir oublié, le frappa en 1736, âgé de quatre-vingt-seize ans. Le caractère de ses ouvrages explique sa prédilection pour la France et donne lieu de croire qu'il avait passé au bord de la Seine presque toute sa jeunesse. Il traitait l'histoire, le paysage et les batailles, mais les trois genres finissaient par n'en former qu'un seul dans ses tableaux, où il imitait Van der Meulen. De là vint sans doute la faveur que lui témoigna tout à coup Max-Emmanuel : le prince guerrier voulait, comme Louis XIV, avoir son peintre militaire. L'exécution de Nollet se distingue surtout par une extrême facilité de pinceau et une grande pratique de la couleur. Mais souvent la touche devient molle, l'aspect vaporeux. Le style manque de caractère ; l'invention, de noblesse et de force. L'église Saint-Jacques à Bruges renferme toute l'histoire du patron de la basilique en treize tableaux, peints par Dominique pendant l'année 1694, avant son départ pour Bruxelles. Ils n'inspirent qu'une estime très-modérée de son talent. Aucun ouvrage de sa main n'est exposé dans la galerie de Munich, où ses toiles devraient occuper une place d'honneur, si on les avait jugées dignes d'attention.

Ci-gît Louis de Deyster, né à Bruges en 1656. Il eut pour maître le peintre de portraits Jean Maes. Quand

il put travailler seul, il fit un voyage dans les États romains et dans la ville des lagunes, avec son ami Antoine van den Eeckhout, dont il épousa la sœur Dorothée, le 29 juin 1688, après son retour des provinces italiennes. Il s'était fait recevoir franc-maître le 4 mars de la même année. Sa facture oscille entre l'imitation de Van Dyck et la manière des peintres italiens. Ses ouvrages obtinrent un grand succès pendant sa vie, notamment le *Sauveur sur la croix*, la *Résurrection du Christ* et la *Mort de la Vierge*, qui ornent encore, à Bruges, l'église Saint-Jacques. Il imitait aussi Rembrandt, noyait dans l'ombre ses fonds et presque tous ses personnages, pour obtenir quelques brillants effets de lumière. Une folle passion troubla ses dernières années : il jouait sans relâche du clavecin, de l'orgue, du violon, et même se délectait à faire carillonner les cloches. Négligeant l'art qui le nourrissait, il devint pauvre et mourut après une longue maladie, en 1711 : le 20 décembre, on l'enterra dans le cimetière de l'église Saint-Sauveur.

Près de lui repose sa fille aînée, Anne de Deyster, qui copiait si habilement les tableaux de son père, que l'on distinguait avec peine la contrefaçon de l'original ; elle aimait aussi la musique et brodait d'une manière supérieure. Elle mourut en 1746, sans avoir été mariée.

Ici dort du sommeil éternel Matthieu de Visch, né en 1702 dans le village de Reninghe, près de Furnes. Ses parents l'envoyèrent à Bruges, pour étudier la peinture sous la direction de Joseph van den Kerkhove; il dépassa bientôt ses compagnons d'atelier. En 1721, il remporta le premier prix au concours de la récente académie fondée dans la ville flamande. Puis, comme

un oiseau de passage, il prit son vol vers la péninsule italienne, qu'il n'habita pas moins de neuf ans : il eut l'adresse d'y épouser une jeune fille embellie par une dot séduisante. Revenu dans son pays en 1732, on lui commanda presque aussitôt plusieurs toiles pour l'église Saint-Jacques, où on les voit encore : *Agar et Ismaël dans le désert*, *Jésus lavant les pieds de ses apôtres*, *Saint Jacques invoqué par des malades*, la *Mort d'Isaac* et l'*Adoration des Bergers*.

Pendant son absence, l'Académie était morte. Au bout de sept ans, il parvint à la ressusciter; mais c'était une femme stérile, qui ne devait rien produire. Le 29 janvier 1755, les flammes consumèrent l'édifice où avaient lieu les études. On le reconstruisit avec une célérité prodigieuse, et, le 6 novembre de la même année, les professeurs purent y continuer leurs leçons. De Visch ayant épousé une seconde femme, Pétronille-Françoise Iweins, qui lui donna quatre enfants, un travail continuel lui devint nécessaire pour nourrir sa famille. Le public dut à cette nécessité une foule de mauvais ouvrages. « On ne peut se défendre d'une impression pénible, dit un auteur contemporain, en voyant dans l'église Saint-Jacques cette œuvre faible et maniérée, dont le sujet est l'*Adoration des Bergers*, et dans l'église des Carmes déchaussés ces deux grandes peintures décoratives, le *Sacrifice de Melchisédech* et le *Sacrifice d'Elie*, où la fausseté des tons et l'incorrection du dessin sont à peine rachetées par une certaine verve de composition (1). » Mathieu de Visch

(1) *Introduction aux Inventaires des objets d'art de la Flandre occidentale*, par Alexandre Couvez, p. 100.

mourut le 23 avril 1765, à l'âge de soixante-trois ans.

Ici repose Jean-Antoine Garemyn, baptisé dans la ville de Bruges le 15 avril 1712. Ayant perdu tout jeune son père François, qui exerçait la profession de tonnelier, sa mère l'engagea comme enfant de chœur à l'ancienne cathédrale de Saint-Donatien. Son goût prononcé pour l'art du pinceau se manifesta de bonne heure; étant pauvre, il étudia un peu au hasard, en divers ateliers; l'obscur statuaire Roch Aerts ébaucha son instruction, Van den Kerkhove y ajouta pendant la durée de son académie éphémère; Louis Roos, peintre de Courtrai qui vint s'établir à Bruges, et un certain Jacques Beernaert d'Ypres, peintre de genre, terminèrent son éducation. Lorsque Mathieu de Visch fut revenu d'Italie en 1732, Garemyn perfectionna encore sa manière en l'imitant. Il fut dès lors surchargé de commandes : on trouve un ample catalogue de ses ouvrages dans la *Galerie des artistes brugeois*, par Octave Delepierre. Lorsque Mathieu de Visch alla dormir sous les voûtes de l'église Saint-Jacques, Garemyn lui succéda comme premier professeur de l'Académie, fonctions qu'il remplit avec zèle jusqu'au 22 mars 1775, où il y renonça. Ayant perdu sa sœur, qui dirigeait sa maison, il eut l'idée singulière d'épouser en 1791, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, Thérèse Achtergael de Dudzeele, qui en avait seulement vingt-trois. Il lui laissa de la fortune, quand il la délivra de sa personne, le 23 juin 1799.

Voici comment un amateur de Bruges, M. Alexandre Couvez, qui a pu étudier à loisir ses ouvrages, caractérise sa manière : « Nos églises de Saint-Jacques et de Saint-Gilles offrent plusieurs compositions remarquables de cet artiste; nous en avons vu six dans

l'église Sainte-Anne, qui unissent le mérite de la composition à une grande harmonie de couleur. C'est à Saint-Gilles qu'il faut admirer le tableau regardé généralement comme son chef-d'œuvre, quoique peut-être à tort : le *Rachat des captifs par les Pères de la Trinité*. Si la correction du dessin ne brille pas dans toutes les parties de cette toile, on y trouve par contre une grande sagesse d'ordonnance, une certaine richesse de coloris et une certaine facilité d'exécution. C'était plus qu'il en fallait alors pour fixer l'attention publique et mettre un peintre sur la route de la fortune. »

Nollet, Deyster, Mathieu de Visch, Garemyn, voilà les illustres personnages qui avaient succédé, dans la ville de Bruges, aux frères Van Eyck, à Jean van der Meire et au poétique Memlinc! Je pourrais évoquer d'autres fantômes, plus pâles encore ; mais le lecteur n'y tient pas sans doute, et j'y tiens aussi peu que lui.

J'ai relaté, en commençant ce chapitre, que plusieurs peintres flamands, au XVIIIe siècle, ont été couronnés de fleurs par l'enthousiasme public et portés en triomphe, comme si l'on avait vu briller sur leur front le nimbe du génie. Le héros d'un de ces engouements bizarres fut le nommé Gilles-Joseph Smeyers. L'érudit Foppens, dont il avait été le collaborateur, car il maniait la plume et le pinceau, lui adressa une pièce de vers latins, où on lit ces passages dithyrambiques :

« La peinture a été aussi honorée par tes travaux que la poésie romaine par les chants de Virgile et la poésie grecque par ceux d'Homère. La nature se montre généreuse à ton égard, et, employant les mêmes procédés qu'elle, tu crées avec tes couleurs des figures vivantes, et le relief de tes visages fait illusion. Le

spectateur croit que tes personnages vont parler : la vie semble animer leurs membres, un sang tiède courir dans leurs veines. Leurs pieds ne paraissent point immobiles, mais on dirait qu'ils marchent, qu'ils impriment tour à tour leurs vestiges sur le sol. Le sanglier que tu représentes, les soies hérissées, le regard oblique, armé de ses défenses et de sa colère, fait aboyer les chiens et frémir le cœur audacieux des jeunes gens. Qui l'aurait deviné? On croit entendre murmurer l'eau des fontaines qui coule dans tes paysages, on croit sentir le parfum des roses et des violettes qui s'épanouissent sur tes tableaux.

. . . .

« Tu es l'ornement de Malines, la gloire de notre siècle, l'immortel honneur de ta patrie : sa reconnaissance doit placer ton éloge après celui de Rubens, et, pour attester que je ne prononce pas de vaines paroles, mille admirateurs le déclareront avec moi. Que tu composes ou que tu travailles plein d'ardeur, la peinture, charmée de ton génie, te montre toujours ses portes ouvertes ; elle te comblerait de richesses, si tu ne préférais une vie commode et un nom célèbre à toute l'opulence du monde. Toi seul as pu faire le portrait du Cardinal d'Alsace, tracer fidèlement son image. Pour compléter l'œuvre de tes mains, il ne faudrait que communiquer la vie à tes peintures; mais ce miracle, un dieu seul peut l'accomplir : il dépasse les ressources et l'habileté du génie. »

La corbeille est pleine : quelles adulations flatteuses pourrait-on ajouter à ces bouquets d'éloges, à ces grappes de phrases caressantes? Joseph Smeyers cependant était un artiste déplorable, un peintre de la

dernière catégorie, bien inférieur aux coloristes dont nous venons de parler. Quand sa dernière heure eut sonné au carillon de Malines, voici le billet mortuaire, écrit en latin, qui fut distribué dans la ville à ses parents, amis, connaissances et admirateurs :

« L'an 1771, le 11 avril, vers huit heures et demie du soir, passa de cette vie éphémère à la vie immortelle

L'ÉMINENT GILLES-JOSEPH SMEYERS, PEINTRE TRÈS-CÉLÈBRE,

né à Malines, de Jacques Smeyers et de Catherine Cappellemans, régénéré par l'eau sainte du baptême, à l'église paroissiale de Sainte-Catherine, le 6 août 1694. Ayant fait d'abord ses humanités, l'exemple de son père et de son aïeul, artistes non sans gloire, l'engagea dans la même route, et il y excella d'autant plus qu'il unit à l'exercice de la peinture une science presque universelle. Connaissant plusieurs langues, l'histoire sacrée, l'histoire profane, les règles d'une saine critique, la poésie latine et la poésie indigène, cultivant la littérature et les arts, mais curieux surtout des choses nationales, il se forma peu à peu une bibliothèque considérable et réunit d'autres objets nécessaires à l'étude et à la pratique de l'art. Amplement muni de cette instruction, comme le prouvent d'une manière évidente ses nombreux tableaux disséminés en Belgique, Smeyers s'acquit un renom immortel. Rien d'étonnant, par suite, qu'il ait eu pour amis et pour admirateurs presque tous les savants de son époque, qu'il ait été particulièrement cher à Thomas Philippe, cardinal d'Alsace, dont la mémoire ne s'effacera jamais du cœur des Malinois. Resté célibataire, il ne vécut donc pas sans gloire. Mais la fortune se montrant cruelle à son

égard, quand il était devenu vieux et faible, il chercha un refuge, deux années avant sa mort, dans l'hôpital de Notre-Dame au delà de la Dyle : le ciel lui accorda de longs jours sur la terre, parce qu'il avait longtemps fourni aux besoins de son père et de sa mère, devenus aveugles tous les deux, et les avait honorés. Après avoir été malade quelques jours, muni des sacrements de l'Église, il s'endormit pieusement dans le Seigneur; ses obsèques furent célébrées solennellement à l'église du même hôpital, le 14 avril, à neuf heures, pour qu'il pût être enseveli suivant l'usage, en attendant sa translation. *R. I. P.* »

La biographie succincte contenue dans cette note commémorative a seulement besoin de quelques détails complémentaires. Elle parle des aïeux de notre artiste, qui avaient tenu comme lui la palette. Sa famille cultivait effectivement la peinture depuis le seizième siècle. Vers l'année 1600, Nicolas Smeyers était venu au monde à Malines, où son père historiait déjà des panneaux : il apprit à manier le crayon et la brosse dans l'atelier de Lucas Franchois le vieux, où il fut admis en 1613 : il devint franc-maître en 1632. On ignore quel genre il traitait. Gilles Smeyers, né à Malines en 1635, lui dut probablement le jour. Mis sous la direction de Jean Verhoeven, l'implacable ennemi de Lucas Franchois le jeune, il montra du talent comme peintre d'histoire, exécutant aussi bien les figures de petites proportions que les grandes. Il choisit pour compagne Élisabeth Herregouts, fille de David Herregouts, qui lui donna un fils nommé Jacques, lequel pratiqua aussi la peinture. Gilles mourut en 1710. Son héritier fut le père de Gilles-Joseph Smeyers.

Ce dernier manifesta pendant sa jeunesse peu de goût pour les arts du dessin. On le mit, par suite, dans une école où il devait recevoir une éducation littéraire. Mais bientôt il changea d'intention et voulut barbouiller la toile. Son père lui enseigna les éléments de la peinture et l'envoya ensuite à Dusseldorf, chez François van Douven, portraitiste favori de l'Electeur palatin, où il resta trois ans. Après son retour, il travailla pour les églises et les particuliers, fit des portraits et souvent, faute d'ouvrage et de protection, fut réduit à décorer des appartements. L'époque n'était pas favorable; tout déclinait, le public se montrait indifférent. On prodiguait les éloges au pauvre artiste, mais les bourses ne s'ouvraient pas. Smeyers chercha donc à tirer parti de ses connaissances littéraires : il écrivit des articles pour la *Bibliotheca belgica* de Foppens, des notices biographiques pour l'historien Descamps (1). Mais ni son pinceau ni sa plume ne lui fournirent des moyens suffisants d'existence; il dut implorer sur ses vieux jours le pain de la charité.

Quelle chose étrange! Smeyers avait un sentiment profond du beau, une noble admiration pour les grands maîtres; en 1765, une *Charité* de Van Dyck, regardée par Van den Nieuwenhuysen et par beaucoup d'autres amateurs comme son chef-d'œuvre, ayant été vendue à un Anglais, avec un morceau de Rubens, 16,500 florins, et emportée dans la Grande-Bretagne, Joseph ne put contenir sa douleur, versa des larmes

(1) Voyez dans mon premier volume, p. 11, la lettre respectueuse que lui adressa le biographe; Descamps neanmoins l'a passé complétement sous silence.

de regret (1). Eh bien, dès qu'il prenait sa palette, un nuage semblait offusquer son esprit; toutes les notions claires et précises qu'il paraissait avoir sur les éléments et les conditions d'une bonne œuvre d'art, ou lui manquaient en réalité, ou se voilaient tout à coup. Après avoir disserté habilement, il pratiquait d'une façon misérable. Deux tableaux du musée de Bruxelles mettent en pleine lumière son impuissance. L'un a pour motif *Saint Norbert consacrant deux diacres*, l'autre figure la mort du pieux archevêque. L'ordonnance de ces toiles est assez bien conçue, les expressions ne manquent pas de naturel et de vivacité. Mais quelle exécution, grand Dieu! sans fermeté dans le dessin et dans la touche; pas d'air, pas de lumière, pas de perspective, pas de solidité dans les personnages et dans les objets; peinture flasque, terne et comme délavée; couleur fade, barbouillée, plâtreuse surtout. Smeyers semble avoir eu pour le plâtre un amour malheureux, en avoir constamment saupoudré sa palette. Ouvrages fantastiques par excès d'inhabileté, comme certaines miniatures du moyen âge, comme certaines ébauches murales. Et le peintre savant n'a jamais fait mieux! Il existe encore des tableaux de sa main assez nombreux dans les églises belges : ce sont les plus mauvais de tous.

Des artistes moins érudits travaillaient presque aussi mal : nous allons faire passer leurs ombres devant le lecteur.

Jean-Pierre-Tassaert, né à Anvers, baptisé dans la

(1) Cette *Charité* est le morceau gravé par C. Kaukerken : la toile a 5 pieds 3 pouces de haut, sur 3 pieds 8 pouces de large.

cathédrale le 7 mars 1651, fut reçu franc-maître en 1690-1691, comme fils de maître, exerçant à la fois le métier de peintre et celui de doreur. Il traitait l'histoire et le genre, exécutait des scènes d'intérieur et abordait les motifs les plus élevés ; les polisseurs de diamants avaient orné leur grande salle de huit tableaux faits dans son atelier, qui retraçaient diverses actions de saint Pierre et de saint Paul. Un tableau de sa main, que possède le musée d'Anvers, a pour sujet un groupe d'hommes sérieux, exécutant une lecture philosophique. Le 23 novembre 1690, Pierre Tassaert avait épousé Catherine Lidts, dont il eut six enfants. Il jouissait à Anvers d'une réputation assez grande pour être élu doyen de la corporation de Saint-Luc en 1701. Par son fils Jean-Pierre, il eut toute une postérité de peintres et de sculpteurs. Le 1er octobre 1725, on célébrait ses funérailles dans l'église de l'abbaye Saint-Michel.

Un certain Pierre Goovaerts, drapier de profession, ayant épousé à Anvers Marie-Wagies, alla s'établir dans la ville de Malines. Sa femme y mit au monde, en 1669, un enfant du sexe masculin, qui, pour une cause spéciale, fut baptisé sous le toit paternel, le 21 juillet. Le fabricant de draps étant mort, sa veuve retourna sur les bords de l'Escaut avec son fils, auquel on avait donné le nom de Henri. Où le jeune catéchumène apprit-il la peinture ? Il n'est inscrit nulle part, comme élève, sur les registres de Saint-Luc. Vers sa vingtième année, il entreprit un long voyage, qui le conduisit en Allemagne, à Francfort-sur-le-Mein, à Prague, à Vienne, en Hongrie et jusqu'en Esclavonie. Son absence ne dura pas moins de dix ans, pendant

lesquels son pinceau fut toujours occupé. Revenu à Anvers, il y obtint en 1699 le titre de franc-maître, et unit sa destinée au sort de Pétronille Buys, le 19 avril 1702. Cette première femme ayant vécu peu de temps, il épousa, le 19 juillet 1707, Marie-Anne de Bussé. Mais il ne lui était pas réservé, à lui-même, de longs jours sur la terre : il mourut, le 10 février 1720, des suites d'une maladie de langueur, et fut enseveli deux jours après dans la cathédrale. Un tableau qu'il avait exécuté en commun avec Huysmans de Malines et Verstraeten, puis offert à la corporation de Saint-Luc, orne encore le musée d'Anvers. C'est une allégorie ennuyeuse, qui porte la signature : *H. Goovaerts F. An°* 1713. Parmi ses élèves figurait en première ligne Charles Beschey, dont nous parlerons plus loin.

Une famille de drapiers avait donné le jour à Goovaerts ; un tonnelier et brasseur de vinaigre procréa Balthazar van den Bossche, en légitime mariage, avec Isabelle Rosiers. Le jeune enfant reçut le baptême dans l'église Sainte-Walburge, le 6 janvier 1681. Après avoir appris la peinture sous la direction de Gérard Thomas, il fut reçu franc-maître en 1697-1698. Les peuples vivants et grandissants ont un pouvoir d'attraction. A peine muni d'un titre officiel, Van den Bossche tourna les yeux vers la France, où il alla pendant trois ans faire montre de son habileté à Paris, à Nantes et surtout à Douai, ville près de laquelle un de ses oncles gouvernait un monastère. Il peignait des scènes de genre, des données comiques et aussi des portraits, ce talisman qui éloigne la misère dans les temps de décadence. Il faut dire toutefois que Van den Bossche était généreusement traité par les ama-

teurs. Pendant la guerre de la succession d'Espagne, le fameux duc de Marlborough posa devant lui pour une image équestre : Pierre van Bloemen exécuta le cheval. Kugler apprécie son talent d'une manière favorable : « Il groupe ses personnages avec discernement; ses têtes ont de la vie et un certain caractère : sa couleur est vigoureuse et chaude, quoique d'un rouge-brique trop uniforme dans les chairs, et sa touche a une certaine douceur. » A l'appui de ce jugement, l'historien cite le tableau du musée d'Anvers, qui figure la *Réception du chef-homme Del Campo dans l'hôtel du Jeune Serment de l'Arbalète*. Le 12 septembre 1706, Van den Bossche avait fait bénir, dans l'église Saint-Jacques, son union avec Isabelle Ustas; il en avait eu depuis trois enfants, et tout lui promettait un heureux avenir, quand la mort, le saisissant tout à coup, le jeta aux vers du tombeau. Pendant qu'il donnait une leçon, il heurta de la tête un volet entr'ouvert, et le coup fut si malheureux qu'il occasionna un dépôt intérieur. Après deux années de supplice, Van den Bossche termina sa courte existence le 8 septembre 1715.

Ce fut aussi dans une famille de commerçants que Pierre Snyers vint au monde. Né à Anvers le 30 mars 1681, il fut porté le même jour à l'église Saint-Jacques, pour y être sanctifié par le baptême. En 1694-1695, il entra comme élève dans l'atelier d'Alexandre van Bredael : assez longtemps après, en 1707, il obtenait le titre de franc-maître. Il peignait les fleurs, le paysage, le portrait, et aussi des motifs vulgaires, des scènes de genre : il empruntait aux basses classes maints types populaires, campagnards,

mendiants, ermites, savoyards, pèlerins, ouvriers, femmes querelleuses, etc. Un voyage en Angleterre, où beaucoup de nobles personnages posèrent devant lui, gonfla son escarcelle. Après son retour, le 21 octobre 1726, on bénit dans l'église Saint-Georges son mariage avec Catherine van den Boven, sœur de l'abbé de Saint-Michel. Observèrent-ils par principe religieux une chasteté volontaire? On pourrait le supposer, car ils n'eurent pas d'enfant, et la dévotion monacale de Pierre Snyers l'avait fait surnommer *Le Saint*. Il possédait d'ailleurs une belle fortune. Aussi, quand le manque de fonds mit en péril l'existence même de l'académie d'Anvers, le pieux artiste s'engagea-t-il, avec cinq autres maîtres, à y donner des leçons gratuites et à remplir avec le même désintéressement les fonctions de directeur. Dans le dur hiver de 1740, la ghilde, faute de pouvoir payer les frais de luminaire et de chauffage, avait suspendu les cours (1)! Un paysage montagneux, avec des rochers, avec une abondante végétation, dû au pinceau de notre artiste et placé au musée d'Anvers, montre que l'action fatale de la décadence n'avait pas vicié trop profondément son style. Pierre Snyers mourut le 4 mai 1752 et fut enseveli dans l'église des Dominicains, sous la pierre sépulcrale de la famille Rysheuvels.

Voilà une nomenclature qui n'est guère attrayante, et je fais dans ce chapitre un métier de fossoyeur. Chaque coup de pioche déterre les os d'un mort inconnu. On pourrait se croire dans le cimetière, où

(1) *Jaerboek der Gilde van sint Lucas binnen Antwerpen*, door J. B. van der Straelen, p. 238.

Hamlet regardait creuser la fosse qui devait engloutir sa chère Ophélia. — Ceci est le crâne de Jean-François van Bredael, né en 1683 à Anvers, mort en 1750 : n'ayant plus aucun sentiment des traditions nationales, il imita Wouwerman avec quelque succès, en lui demeurant très-inférieur sous tous les rapports. — Ceci est un des tibias de Guillaume-Ignace Kerricx, baptisé dans l'église Sainte-Walburge, à Anvers, le 22 avril 1682, mort le 4 janvier 1745 : il fut peintre, sculpteur, poëte dramatique et architecte, mais ses trois tableaux du musée prouvent que le froid, que la torpeur des temps de décadence avaient pénétré dans ses veines. — Ce fémur appartenait à Jacques de Roore, né le 20 juillet 1686, à Anvers, où son père était marchand de tableaux et d'antiquités : on lui donna d'abord une éducation littéraire, pour laquelle il montrait peu de goût..... mais cet obscur défunt ayant eu une existence singulière et pouvant servir de type aux hommes de son époque, nous allons raconter brièvement son histoire.

Sa mère, qui était restée veuve de bonne heure, tenait donc à ce qu'il fît ses humanités; sa passion pour les arts du dessin rompit toutes les digues. Après avoir reçu les leçons de plusieurs maîtres inférieurs, il eut l'heureuse chance d'être confié aux soins de Gaspard-Jacques van Opstal, le dernier grand peintre qui ait fait voile dans les eaux de Rubens. Ce fut d'après les conseils d'Abraham Genoels qu'on le mit sous sa direction. Il se montra bientôt assez habile pour aider son nouveau patron à copier la fameuse *Descente de Croix* de Pierre-Paul, le maréchal de Villeroy ayant désiré en avoir une reproduction; après

deux années de ces fortes études, il prit la clef des champs. Mais alors, au lieu de se maintenir dans les hautes régions de l'art, il tomba tout d'un coup dans le mauvais style et les mauvaises habitudes de son époque. D'après une autobiographie manuscrite de Jacques lui-même, Houbraken nous apprend qu'il se mit à faire des tableaux industriels, en imitant la manière de Teniers et celle de Jean van Orley : comme chaque morceau lui était payé cent cinquante florins, il crut que la fortune avait pour lui une tendresse maternelle. Bientôt, le succès augmentant, il peignit un plafond dans la chambre du trésor, à l'Hôtel-de-Ville, en 1716, et trois autres l'année suivante.

La renommée de Jacques de Roore, qui avait pris naissance autour de lui, ne tarda pas à rayonner au loin. Un amateur d'Amsterdam, nommé Sweerts, le pria, en 1720, de quitter les bords de l'Escaut et de venir peindre chez lui le plafond et les murailles d'une rotonde, programme que Jacques de Roore accepta. De la métropole, il fut appelé à Rotterdam, pour des travaux du même genre. Sa femme étant morte sur ces entrefaites, il retourna en Belgique, vendit ses meubles et revint en Hollande, avec l'intention de ne plus quitter les Provinces-Unies. Mais le destin, qui l'avait jusqu'alors si amicalement traité, changea tout à coup de dispositions à son égard : des nuées mornes envahirent son beau ciel, et la tempête siffla dans sa mâture. Pendant une année entière, il végéta au bord du Zuyderzée; parti pour Rotterdam, il y éprouva pendant une autre année la même disgrâce; croyant fuir la mauvaise chance, il courut s'établir à La Haye. Un moment il

parut avoir conjuré la haine du sort : on l'occupa, on lui demanda des travaux, puis la solitude recommença autour de lui. Probablement on finissait par trouver ses toiles et ses peintures décoratives d'une mince valeur, quand on avait pris le temps de les comparer aux chefs-d'œuvre qui rayonnaient partout. Il allait être emporté à la dérive dans la houle de l'indigence et du besoin, lorsqu'une circonstance lui inspira l'idée de se faire marchand de tableaux. Il avait acheté pour une somme minime les *Sept Péchés capitaux* de Rubens, et les vendit 3,000 florins au sieur Bout. Dès ce moment, il ne rêva plus que bénéfices acquis de la même manière. S'étant associé avec le fameux Gérard Hoet, ils pratiquèrent en grand le commerce des objets d'art. Vers soixante ans, il fut pris d'une maladie de langueur, qui mina peu à peu ses forces : le 17 mai 1747, il rendait le dernier soupir. Comme il ne s'était pas remarié, il laissa en héritage aux enfants de sa sœur 30,000 florins d'argent comptant, et la vente de son mobilier, de ses tableaux, de ses gravures, produisit encore 18,000 florins. Le travail du pinceau l'eût plongé dans la détresse, le négoce l'avait enrichi.

Dans sa seconde carrière, il n'éprouva qu'une mésaventure. C'était lui qui, avec Gérard Hoet, avait acheté au curé de Saventhem le *Saint Martin* de Van Dyck, tableau qui ornait et qui orne encore l'église du village. Lorsque les deux trafiquants voulurent en prendre possession, les paysans accoururent avec des faux, des gourdins et des fourches, même avec des fusils, assiégèrent le monument rustique, où l'on emballait déjà le panneau, et enfoncèrent la grande

porte. Gérard Hoet s'esquiva par une porte latérale; mais Jacques de Roore, n'ayant pas pris la fuite, vit briser la caisse et remettre en place le chef-d'œuvre. Il dut s'estimer heureux de n'avoir à subir que les malédictions de la foule. Les campagnards mirent la caisse en morceaux et firent de ses débris un feu de joie devant l'église. Noble exemple d'attachement aux œuvres glorieuses qui honorent la patrie !

Et maintenant quittons la funèbre demeure, où ont trébuché dans l'oubli tant de candidats à la gloire, où l'on ne respire que l'odeur du cercueil. Mais, avant de gravir les marches, tirons de ce chapitre une conclusion importante : — Un peuple ne vit pas seulement avec des images ; derrière les tableaux, les bas-reliefs et les statues, il faut qu'il y ait une littérature, une politique, une philosophie quelconque, bref une activité morale et intellectuelle, qui entretienne la force, le mouvement des esprits. Quand une nation n'a que des images pour occuper les cerveaux et les distraire, elle devient graduellement incapable de produire même des images d'élite; bien mieux, elle finit par ne plus comprendre les anciens chefs-d'œuvre. C'est ce qui est arrivé en Belgique au XVIIIe siècle, comme on vient de le voir. Opprimée, pillée, humiliée, bâillonnée pendant trois cents ans, la malheureuse population avait fini par perdre, en même temps que la faculté de penser et d'écrire, le sentiment du beau et le talent de peindre, la plus forte, la plus brillante de ses aptitudes.

CHAPITRE VI

LES DERNIERS FIDÈLES.

Tous les systèmes et toutes les gloires ont des partisans inflexibles. — BALTHAZAR BESSCHEY, peintre et marchand de tableaux. — Son admiration pour l'ancienne école. — Il fait de sa maison un sanctuaire en l'honneur du passé. — Examen de son portrait. — Manière dont il imitait les vieux maîtres : indécision, faiblesse, versatilité, syncrétisme. — Ses quatre frères suivent ses traces, copient les œuvres de Rubens et de Van Dyck sur des cuivres de petites dimensions. — JOSEPH VERHAEGEN, élève de Besschey. — Il étudie à Anvers, mais se fixe à Louvain. — Sa précoce renommée. — Faveur que lui témoignent le prince Charles de Lorraine et l'impératrice Marie-Thérèse. — Ses analogies avec l'ancienne école, ses défauts. — JACQUES HERREYNS, autre élève de Besschey. — Il fonde à vingt-quatre ans l'Académie de Malines. — Son splendide tableau de l'abbaye Saint-Michel, la *Purification de la Vierge*. — Admiration qu'il inspire à Gustave III, roi de Suède. — Exécution inégale du peintre : œuvres manquées, toiles excellentes. — Il annonce des temps nouveaux. — ANTOINE VERSCHAEREN, son élève indigne.

Les partis vaincus, les doctrines qui s'éteignent, les écoles en ruine gardent toujours un certain

nombre de partisans, que ne découragent point les revers. Ce sont les derniers fidèles. Les temples, les universités, les palais, où ils célébraient jadis leurs triomphes, servent maintenant aux vainqueurs ou jonchent le sol de leurs débris. La petite église militante, qui n'abandonne point sa foi, ses doctrines, ses aspirations et ses préférences, attend dans la solitude des jours meilleurs. Elle y entretient avec un zèle méritoire la lampe des pieux souvenirs. Et elle regarde sans cesse du côté de l'Orient, pour voir si les premières clartés de l'ère nouvelle ne blanchissent point l'horizon.

La Belgique aussi, dans les ténèbres du XVIII[e] siècle, avait une phalange de sectaires, ou, pour mieux dire, de patriotes, qui vénéraient, qui regrettaient l'ancienne école, et cherchaient à en ranimer l'étude, à en ressusciter les pratiques et la gloire.

Elle était dirigée, inspirée, conseillée par Balthazar Beschey, fils d'un maître tailleur, nommé Jacques, et de Marie-Thérèse Huaert. Il avait vu le jour à Anvers, où il fut baptisé dans l'église Saint-Jacques, le 20 novembre 1708 : il eut pour parrain le coloriste Balthazar van den Bossche, pour marraine Barbe Heerux. Pierre Strick, peintre obscur, dégourdit sa main novice, mais ne put l'acheminer vers les hautes régions de l'art, qu'il ne fréquentait pas lui-même. Beschey fut reçu franc-maître le 14 mars 1733, dans sa vingt-cinquième année (1). Il se livra de bonne

(1) Le catalogue du musée d'Anvers place son admission en 1753, dans sa quarante-cinquième année, date beaucoup trop tardive : ce doit être une faute de transcription. Nul ne pouvait exercer l'art de peindre sans avoir été reçu franc-maître. Or,

heure au commerce des tableaux, qui l'occupa toute sa vie. Probablement il les restaurait lui-même, quand ils avaient souffert. Il donnait aussi des leçons, formait des élèves. Choisissant avec goût les toiles qu'il achetait, sa maison, située rue d'Aremberg, devint graduellement une sorte de musée, un sanctuaire même, où brillaient les merveilles de l'ancienne école, où venait les étudier un petit groupe d'opiniâtres admirateurs. Ah! ils étaient peu nombreux, ces vétérans de l'art national, qui bivouaquaient sur le champ de bataille désert, après la mort ou la fuite des leurs!

Le musée d'Anvers contient un portrait de Balthazar Beschey, exécuté par lui-même. Coiffé d'une perruque poudrée, avec des ailes de pigeon, il est assis sur un fauteuil et tient dans sa main gauche une palette et des pinceaux : derrière lui, un chevalet porte une toile, où il a commencé à peindre. Sa grosse tête solide, au large front, révèle une intelligence bien organisée. Sa physionomie respire la droiture, et ses traits ont une régularité qui prévient en sa faveur. Mais, quels que soient les dons naturels que l'on possède, on n'échappe pas à l'action funeste des époques de déclin. Dans la fréquentation des vieux maîtres, quelques reflets de leur manière tombaient parfois sur ses tableaux; le plus souvent, il peignait comme ses voisins, comme les artistes éner-

un tableau de Balthazar, qui orne à Louvain, dans l'hôtel de ville, la salle des mariages, porte le millésime de 1744, que l'on trouve également sur deux toiles du musée d'Anvers. Une toile vendue par M. Haro, le 13 mars 1873, offrait la signature suivante : B. Beschey, 1745 : elle représentait *Mars et Vénus*.

vés de la décadence. Leur style morbide affadit son image. C'est une peinture plate, sans relief, sans perspective, sans clair-obscur, d'un ton assez juste, mais qui ne compense pas le manque d'effet et de vigueur. Ce genre de facture correspond à l'honnêteté bourgeoise dans la vie : en art, il faut des héros.

Les deux pages historiques placées à peu de distance offrent les mêmes caractères. La plus importante montre Joseph qui vend du blé à ses frères, pendant ses jours de haute prospérité : le ministre en faveur est assis sur un trône, tandis que les acheteurs s'inclinent devant lui et que deux agents pèsent le grain. Là encore règne une facture modeste, régulière, académique, parvenue au degré de talent qu'on peut acquérir avec de bonnes leçons, avec une loyale étude, sans être tourmenté par les divines fièvres de l'inspiration. Rien de faux, de positivement blâmable, mais aussi rien de vigoureux, de délicat, de positivement bon, rien surtout qui élève, qui saisisse, qui charme et donne l'idée d'un monde supérieur, du monde que la poésie décore de sa grâce éternelle. L'autre tableau, *Joseph vendu par ses frères,* est aussi une œuvre médiocre, froide, calculée, où manquent la lumière et la perspective. On dirait un air vague, insignifiant et monotone, que l'oreille ne demande pas à entendre une seconde fois. Chacune de ces toiles est signée en toutes lettres : *Balt. Beschey f.* 1744.

Le tableau le plus important et le plus caractéristique de ce maître que j'aie vu, appartient à M. Dubois, rue du Cherche-Midi, 23. Il a pour sujet la *Résurrection de Lazare.* La scène a lieu dans une

caverne, où donnent accès deux entrées, par où l'on aperçoit la campagne. A gauche, le Christ debout soulève de la main droite le bas de son manteau amarante et fait un geste de l'autre main. C'est un bon et lourd jeune homme, qui n'a ni expression ni élévation. Le ressuscité occupe le centre de la toile : il ne sort pas du tombeau tout seul : un individu le soutient par les aisselles, un autre se penche dans la fosse, pour l'enlever par les pieds; encore à demi enveloppé de son linceul, ses traits expriment à la fois l'attendrissement, la reconnaissance et la faiblesse. Un assez grand nombre de personnages composent l'assistance, parmi lesquels on remarque, entre des figures ombrées, d'autres figures claires, au second plan, qui s'accusent très-bien, à la manière de Rubens. L'ordonnance habilement calculée annonce un esprit sérieux, habitué à réfléchir; les draperies un peu lourdes, mais savamment disposées, indiquent la même tendance et les mêmes caractères. On voit que les types ont été choisis avec soin, d'après des modèles vivants. Le clair-obscur, la distribution de la lumière dénotent aussi un homme de sens et de volonté. Il ne lui manquait que l'élan, la force, l'originalité, les dons supérieurs des grandes natures. L'œuvre inspire l'estime, mais ne provoque pas le plus faible enthousiasme. Loin d'avoir un aspect flamand homogène, la couleur trahit toutes sortes d'études, et en particulier des études italiennes, que Balthazar avait pu faire sur place, dans son magasin de tableaux.

Une seconde toile peinte par lui, une *Adoration des bergers*, donne lieu à des remarques identiques : c'est

l'œuvre d'un homme réfléchi, laborieux, qui n'épargnait ni son temps ni ses efforts, mais qui n'avait pas la décision des talents robustes et des imaginations inspirées. De nombreux repentirs trahissent l'hésitation et la recherche : l'auteur essayait, combinait, avançait, revenait sur ses pas. Marie, agenouillée devant son divin Fils, est peinte avec les tons crus des maîtres français, habillée d'une robe rouge et d'un manteau bleu aux nuances décoratives; l'ange qui se tient debout derrière la Vierge, la tête parée de cheveux blonds, les ailes étendues, fait songer à Rembrandt, dont il rappelle la manière. Un grand berger, portant un agneau sur ses épaules et une gourde à son côté, remet en mémoire la palette de Murillo. Partout cet éclectisme des mauvais jours, qui aboutit presque infailliblement au syncrétisme (1). Une *Famille flamande*, que possédait autrefois le Louvre, atteste la même sagesse, révèle la même incertitude et flotte dans le même désaccord (2).

Tous les biographes et critiques assurent que Beschey, pendant sa jeunesse, avait imité les paysages de Brueghel de Velours, et peuplait ses vues champêtres de figures traitées à la manière de Van Balen. Je n'ai vu aucune de ces toiles hybrides, mais si le renseignement est exact, il décèle une fois de plus le vague crépusculaire, où tâtonnent les penseurs, les artistes et les poëtes de la décadence. Balthazar, autre signe des temps, admirait le génie de ses devanciers

(1) Cette toile, que j'ai vue chez M. Haro, appartient à M. Pyrent de la Prade, conseiller général du Puy-de-Dôme, qui habite Clermont-Ferrand.

(2) Elle a été transportée au palais de Fontainebleau.

sans bien le comprendre, ou du moins sans comprendre leur méthode : autrement il l'aurait mieux pratiquée. Lui aussi aurait pu dire : « Mon esprit troublé est comme une source dont on a remué les flots, et moi-même je n'en saurais voir le fond (1). »

Mais s'il ne discernait que d'un regard mal assuré, ne suivait que d'un pas incertain la trace des vieux maîtres, il avait autour de lui, dans sa famille, des talents respectueux, qui copiaient avec persévérance les tableaux du chef de l'école. Quatre sœurs et quatre frères lui tenaient compagnie sous le toit paternel, et les quatre garçons devinrent, comme lui, des chevaliers du pinceau. L'aîné, Charles Beschey, venu au monde le 2 septembre 1706, qui l'avait précédé dans la vie par conséquent, eut pour maître Henri Goovaerts; mais les trois autres, nés après lui, furent ses élèves. L'un, Jacques-André, avait vu le jour le 30 novembre 1710; le second, Joseph-Henri, le 2 janvier 1714; le troisième, Jean-François, le 20 septembre 1717. La personnalité de ces quatre frères n'est pas bien distincte. Ils copiaient avec beaucoup de soin, dans des proportions réduites et sur des plaques de cuivre, les tableaux de Rubens. Quelques-unes de ces images, où tous les détails du modèle se trouvent reproduits, sont extrêmement bien faites. J'en ai vu vendre une l'année dernière, représentant la *Sainte Famille*, qui était admirable. L'expert l'ayant désignée, sur son catalogue, comme un tableau original de Van Thulden, d'autres ignorants se la disputèrent avec une pleine confiance dans cette

(1) Shakespeare : *Troïle et Cressida*, acte III, scène dernière.

attribution chimérique. Jean-François fut nommé doyen de la corporation de Saint-Luc en 1767. D'après Immerzeel, qui le croyait fils de Balthazar Beschey, il aurait fait aussi le commerce de tableaux et aurait suivi comme artiste une voie particulière. « Il peignait de préférence, dit-il, des paysages ornés de figures et d'autres accessoires, mais quelquefois aussi des intérieurs, des portraits et des morceaux historiques; il exécuta en outre un grand nombre de copies d'après Pynacker, Moucheron, Wynants, Teniers, Dou, Terborgh et Rembrandt. Il mourut vers 1799, dans sa ville natale. » On croit que Charles et Joseph-Henri, trouvant la fortune maussade au bord de l'Escaut, émigrèrent à Londres et à Berlin. Le *Nouvel Almanach des peintres*, volume flamand publié en 1777, ne mentionne que Jacques Beschey, peintre d'histoire, domicilié, comme Balthazar, dans la rue d'Aremberg.

Le plus connu des cinq frères avait épousé, le 14 janvier 1753, sous les voûtes de l'église Sainte-Walburge, Rose Pauwels, fille probablement du peintre de portraits et de bas-reliefs, qui demeurait Canal au Beurre. Cette Rose pouvait ou devait être charmante, mais elle ne donna le jour à aucune postérité. Son mari eut la douleur de la perdre. Demeuré seul et assistant un jour à une vente d'objets d'art, dans la ville de Bruxelles, il y attrapa une fluxion de poitrine, dont il mourut quelques jours après, le 15 avril 1776, au domicile qu'il habitait alors, rue de l'Empereur. Il avait rempli les fonctions de doyen pendant l'année 1756.

Balthazar Beschey forma deux élèves plus impor-

tants que ses frères et que lui-même. Le premier, Pierre-Joseph Verhaegen, était né à Aerschot, petite ville située sur la Demer, le 19 mars 1728. Son père Guillaume avait été vingt-cinq ans percepteur et fut huit ans échevin; sa mère s'appelait Anne-Madeleine Verstreken. Il n'avait que douze ans, lorsqu'un certain Van den Kerkhoven fut appelé dans le pays pour restaurer les peintures de Notre-Dame. Ce coloriste nomade ayant vu quelques dessins que le jeune novice exécutait sans direction et sans conseils, parut deviner son talent, lui donna plusieurs esquisses à copier et finit par le prendre pour élève. Mais le raccommodeur de vieilles toiles était presque toujours en voyage, pour exécuter sa besogne ordinaire, ou pour décorer des maisons. Les parents de Joseph prirent en conséquence la résolution d'envoyer leur fils étudier à Anvers, où il entra chez Balthazar Beschey, dans les derniers mois de l'année 1741. Après avoir été reçu franc-maître, il serait probablement resté au bord de l'Escaut, si l'amour, le puissant amour, ne lui avait fait transporter ailleurs son domicile. Le 29 septembre 1753, il épousait à Louvain Jeanne Hensmans, fille de Guillaume Hensmans et de Catherine Servranckx, née dans la paroisse de Sainte-Gertrude le 18 janvier 1728; elle avait, en conséquence, deux mois de plus que son mari. Verhaeghen avait sans doute obtenu tout jeune une assez grande célébrité, car son changement de résidence ne lui porta aucun préjudice : on lui demanda de nombreux tableaux, soit pour la ville, soit pour le dehors. Sa femme mit au monde quatre garçons et trois filles. Et à mesure que son logis se peuplait, la renommée

roclamait de plus en plus haut son mérite. Le 13 mai 1771, le prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas catholiques, le nomma peintre officiel de la cour, et l'impératrice Marie-Thérèse lui fournit en même temps les moyens de compléter ses études, de perfectionner sa manière par des voyages. Trois jours après, il partit pour les contrées méridionales avec son fils aîné, visita la France, la Sardaigne, l'Italie. A Rome, où son beau coloris charma tous les yeux, où le pape Clément XIV lui offrit deux médailles d'or, il exécuta plusieurs pages importantes, l'une notamment pour l'église Saint-Norbert et une autre pour celle des Recollets flamands. Le 24 avril 1773, il quittait la ville pontificale, puis s'acheminait lentement vers l'Autriche. Arrivé sur les bords du Danube, il offrit à l'Impératrice une toile qui représentait les *Pèlerins d'Emmaüs*, et un autre morceau où il avait figuré une action de Ste Thérèse, patronne de la souveraine. La princesse trouva cette page d'une si belle exécution qu'elle la fit placer immédiatement dans sa chambre à coucher. Les *Pèlerins* furent transportés dans la chapelle du palais, et un troisième tableau alla, dans le musée, tenir compagnie au *Saint Etienne*, qu'on y admirait déjà. L'Impératrice nomma ensuite Joseph Verhaeghen son premier peintre officiel, et lui donna une tabatière en or, où était encadré le portrait de sa fille Marie-Christine. Elle essaya même de le retenir dans sa capitale, mais il aima mieux retourner au pays de ses amours et de sa première gloire. Il y rentra pendant le mois d'octobre 1773. Ses souvenirs d'enfance l'ayant d'abord entraîné vers sa ville natale, les habitants de Louvain

lui préparèrent une ovation : une longue suite de voitures alla le chercher à Aerschot et l'amena dans la ville universitaire, au milieu d'une foule curieuse qui bordait les routes, le saluait de ses acclamations, lui faisait une sorte de joyeuse entrée. Les bouquets et les discours ne furent pas épargnés, comme bien on pense. On trouva son habitation trop mesquine : Mgr Wellens et d'autres personnes notables l'engagèrent à se bâtir une maison plus digne de lui, plan qu'il exécuta de ses propres deniers.

Le 6 mai 1784, il y reçut la visite de Marie-Christine, archiduchesse d'Autriche, et d'Albert Casimir de Saxe-Teschen, son mari, gouverneur des provinces belges, qui lui avaient commandé un tableau. Sa femme et lui vécurent longtemps encore au milieu du bien-être, environnés de l'estime publique : ils ne moururent l'un et l'autre que dans notre siècle, Jeanne Hensmans le 9 octobre 1810, âgée de quatre-vingt-deux ans et sept mois, Verhaeghen le 3 avril 1811, âgé de quatre-vingt-trois ans et quinze jours. Ils furent réunis sous le même gazon, dans le cimetière du village de Witsele ; mais ni la famille, ni les compatriotes du peintre célèbre ne prirent la peine d'abriter leurs restes sous une pierre sépulcrale. En 1856, un humble tertre et une petite croix mangée par la rouille indiquaient seuls le dernier asile, où dorment oubliés le peintre jadis glorieux et sa fidèle compagne (1).

(1) Les renseignements nouveaux que contient cette biographie, sont empruntés à un mémoire sur Pierre-Joseph Verhaeghen, écrit par son fils Georges-Joseph, d'abord curé à Warkerzeel, puis chanoine de l'ordre des Prémontrés, et enfin

Un tableau de sa main, qui figurait en 1873 à la vente du marquis de Rocheb... et offrait au spectateur *Loth enivré par ses deux filles,* résume, pour ainsi dire, tous les traits de sa manière. Il est signé en toutes lettres : *P. J. Verhaeghen Arschotanus f.* 1770. On y voit le patriarche assis entre les deux friponnes, sous une tente couleur lie de vin. La liqueur vermeille offusque déjà sa raison. Une de ses filles, qui a posé sa main gauche sur sa tête chenue, lui présente de l'autre une coupe; la plus jeune des deux sœurs, placée un peu en retraite, se penche vers lui, tenant dans sa main droite une grappe de raisin blanc, qu'elle lui offre et qu'il ne peut voir. Près d'elle, un panier flamand contient un vase de cuivre et d'autres grappes savoureuses. C'est une belle page, comme travail de pinceau. Les couleurs, habilement rompues, sont appliquées avec un talent manifeste; les ombres diaphanes, les transitions délicates témoignent aussi en faveur du peintre. Les raccourcis prouvent qu'il était savant, et les attitudes sont heureuses. Quoique les pieds manquent de distinction, ils révèlent par leur facture un art des plus expérimentés. Les lignes et les couleurs forment un ensemble harmonieux. L'homme qui a exécuté ce travail aurait pu tenir dignement sa place parmi les grands élèves de Rubens.

Mais il était né dans l'ombre du soir, après le coucher d'une brillante époque, et les types de ses personnages trahissent la décadence de la Belgique.

supérieur de l'abbaye de Perk, où il mourut en 1842 : ce mémoire a été publié le 14 septembre 1856 dans le journal gantois *De Eendragt* (La Concorde).

« Lorsque le sort réduit un homme en esclavage, dit le poëte grec, Jupiter lui ôte par compassion la moitié de son esprit. » L'affaiblissement des intelligences, après deux siècles d'oppression, devait se manifester sur les tableaux. Sans doute le vieux champion provoqué à la lutte amoureuse est hébété par l'ivresse; mais le vin fait sortir de l'homme ce qu'il a en lui, et le pauvre hère était un sot avant de boire. Sa fille aînée a l'expression d'une personne bête et commune; les traits de la cadette semblent appesantis par le sommeil. Le peintre n'a pas su leur communiquer la grâce provoquante, la gentillesse voluptueuse, que réclamait la nature de la scène; on voudrait leur voir, comme sur les toiles de Watteau, cette jovialité charmante des femmes, qui sont toutes portées au rire, aux agaceries, aux jeux, aux danses, aux festins, aux chansons, tant que la maternité ne les a point rendues sérieuses. Et ces filles délurées, si impatientes de travailler à la propagation de la race humaine, n'ont pas un éclair dans les yeux, pas un sourire sur la bouche!

La même opposition d'habileté pratique et de lourdeur intellectuelle distingue le *Moïse sauvé des eaux*, qui orne l'hôtel de ville de Louvain et porte également une signature complète : *P. J. Verhaeghen* 1785. La beauté de la couleur et la hardiesse de la touche font immédiatement songer à la vieille école : ces indices signalent un frère des anciens maîtres, né pour tenir le pinceau. Mais leur tendance au réalisme s'est exagérée en lui au delà de toute mesure; les formes et les types sont tombés dans le domaine du trivial; l'auteur, en ayant l'air de suivre la tradition, est descendu

au-dessous, a encanaillé la vulgarité flamande. La fille du roi d'Égypte doit avoir une place au marché, où elle vend du beurre pour s'amasser une dot. Le Moïse enfant est curieux à voir : qui reconnaîtrait un futur législateur dans ce gamin des rues? Autour des deux personnages comiques, le peintre a groupé les cuisinières, les portiers, les garçons d'écurie, les brasseurs, les marchands d'huîtres et les marchandes de poisson, qu'il avait remarqués dans son voisinage. C'est une plèbe endimanchée, ce sont des caricatures involontaires. L'ensemble flatte les yeux par son riche aspect; les types, les poses, les gestes sont absurdes et divertissants.

Pierre-Joseph a traité le même sujet, d'une manière plus grave, sur un tableau que possède le comte Dubus de Ghisignies, à Bruxelles, et qui porte, comme les précédents, une signature et une date : *P. J. Verhaeghen f.* 1768. Une suivante de la princesse vient d'enlever l'enfant de son berceau et le tient dans ses bras. La fille du roi, debout, considère avec étonnement et bienveillance le nouveau-né; trois soubrettes du temps des Pharaons lui tiennent compagnie. Ce tableau, d'un aspect agréable et d'un travail facile, atteste un vrai mérite. La touche est rude, les figures sont brutalement dessinées, mais une vigueur flamande anime toute la facture, et la délicatesse des mains signale un peintre de bonne race. Il y a dans le coloris un peu de pâleur française. Le *Saint Etienne*, qui ornait déjà la Galerie impériale, quand Pierre-Joseph arriva sur les bords du Danube, s'y trouve encore : ce tableau montre au spectateur le souverain hongrois, auquel les envoyés du pape Sylvestre II

offrent une couronne, un sceptre et un manteau royal. La signature prouve que l'auteur l'avait fait depuis peu de temps, lorsqu'il visita l'Impératrice : *P. J. Verhaeghen Aerschotanus f.* 1770. Je n'ai pas vu cette toile, et aucun livre ne donne de renseignements sur sa valeur.

En 1800, l'auteur avait fondé l'école de Louvain, qui existe encore. Il avait un frère, Jean-Joseph, surnommé *Pottekens Verhaeghen*, ou le VERHAEGHEN DES POTERIES, à cause des motifs qu'il traitait le plus souvent : il possédait un talent spécial pour reproduire les pots et les ustensiles de cuisine avec une frappante vérité ; il copiait aussi très-habilement les métaux. De temps en temps il peignait un intérieur agreste, où l'on admirait quelques figures bien touchées ; mais ce qui le distinguait principalement, c'était son adresse à figurer les cruches, marmites, jattes, terrines et autres vases de même substance. Il devait être un peu plus jeune que Pierre-Joseph ; après avoir étudié, comme lui, sur les bords de l'Escaut, il alla s'établir aussi à Louvain, où il acheva de former son talent sous les yeux de son frère.

Le second élève de Balthazar Beschey, Guillaume-Jacques Herreyns, appartenait à une ancienne famille d'artistes. Son bisaïeul, Jacques Herreyns le vieux, né en 1643, mort en 1732, tenait déjà le pinceau. Le musée d'Anvers possède une toile de sa main, qui n'a pas grande importance, mais qui marque un point de départ. Son arrière-petit-fils vint au monde dans la métropole commerciale des provinces belges, et reçut le baptême sous les voûtes de la cathédrale, le 10 juin 1743. Son père, nommé Jacques, était peintre

en décors; sa mère s'appelait Catherine Praet. Le coloriste futur suivit les cours publics de l'Académie, où professait Balthazar Beschey. Le 20 mars 1762, il remporta le troisième prix de dessin d'après le modèle vivant; le 26 février 1764, il remporta le premier. Dès le 5 mai 1765, comme il allait avoir vingt-deux ans, il remplaça dans la chaire de géométrie et de perspective Corneille-Joseph d'Heur, mort en 1762. Quinze jours après, il fut chargé du cours de dessin d'après l'antique, preuve certaine que les hommes de mérite et de savoir n'abondaient point dans la ville : un homme si jeune exerçant un double professorat ! Mais voici mieux encore : au mois de mai 1767, n'ayant pas tout à fait vingt-quatre ans, il partit pour Malines, où il allait fonder une académie, c'est-à-dire une école publique de dessin et de peinture. Quatre ans après, le 27 juin 1771, il épousait à Schelle, près d'Anvers, Dorothée Lallemand, qui n'était plus jeune, car elle avait trente ans accomplis, mais qui n'en fut pas moins féconde : elle mit successivement au jour huit enfants, quatre garçons et quatre filles : le premier reçut le baptême le 22 avril 1772, le dernier le 11 avril 1786. La mère, épuisée sans doute par cette abondante progéniture, ne tarda point à s'aller reposer dans la tombe : elle mourut le 7 février 1787.

Le roi de Suède Gustave III, destiné à périr d'une manière si tragique, ayant visité les Pays-Bas en 1780, eut, le 28 septembre, un entretien avec Jacques Herreyns, qu'il pressa de venir habiter sa capitale; mais l'artiste, qui préférait sa patrie, n'accepta point les offres du voyageur couronné : il lui témoigna sa gratitude en l'accompagnant à Anvers, où il lui

montra, le lendemain, les collections et les églises. Pendant leur tournée, ils arrivèrent à l'abbaye Saint-Michel, où une œuvre capitale du maître flamand ornait la basilique. Ce tableau, qui décore maintenant l'église de Deurne, tout près d'Anvers, a pour sujet la *Présentation au temple* ou *Purification de la Vierge.* Il y a dans cette belle page une mise en scène considérable et des plus ingénieuses, pour donner au motif la vie et la splendeur. L'action a lieu dans un riche monument italien, où se développe une estrade pavoisée d'immenses draperies. Deux groupes occupent cette espèce de théâtre : à gauche, on voit l'hiérophante et ses acolytes ; à droite, les scribes qui tiennent les registres du temple et sont assis autour d'une table. Entre les deux groupes sert de lien et de transition un desservant habillé d'une magnifique robe de soie jaune, où brille cette nuance d'or qu'aimait tant Rubens : le diacre a mis un genou en terre, pour offrir au grand-prêtre le livre de la loi. Le chef de la prière, debout, accueille la mère du Sauveur : elle luï présente son divin fils, le rédempteur du monde antique, aidée de sainte Anne et suivie de saint Joseph. Derrière la sainte famille, au bas des marches, les parents et amis de la Vierge lui forment un cortége brillant et animé ; dans l'angle correspondant, à droite, un certain nombre de pauvres maintiennent la symétrie de la composition et rappellent les mendiants somptueux de la belle époque : c'est un grand vieillard demi-nu assis sur la pierre, une jeune femme tenant dans ses bras son enfant qui sommeille, un bambin déguenillé s'amusant avec des pigeons, bref la misère en face du luxe et de la joie. Tout cela est vivant, brillant, plein

d'expression : les types sont vrais, bien choisis, très-caractérisés. Le maître a su faire de sainte Anne une personne charmante, animer le Christ d'un sentiment qui n'est pas trop précoce. Les scribes forment un groupe des plus remarquables. Les costumes sont de bon goût, les poses et les gestes d'une élégance naturelle. La couleur, un peu sombre, unit la vérité supérieure des grands peintres, qui n'est pas la vérité commune, à la force et à l'harmonie de la vieille école. On demeure étonné devant cette toile splendide, en opposition avec la chronologie. Un tableau de Diepenbeck, placé en face, semble comparativement une ébauche de novice, et les grands élèves de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Quellin, Van Thulden, n'eussent pas rougi de s'entendre attribuer une si belle œuvre. Ce fut une sorte de phénomène que son apparition dans la Belgique énervée. Le peintre, en l'exécutant, supprima le siècle entier qui le séparait du chef de l'école anversoise et de ses principaux lieutenants, se montra au monde étonné comme l'un d'entre eux, prouva qu'il aurait pu obtenir la même gloire en des temps plus favorables.

Quand le roi de Suède eut promené ses yeux sur cette grande page, il fut saisi d'étonnement et d'admiration; il s'assit pour la mieux contempler, puis, au moment de quitter l'Église, revint et s'assit de nouveau. Dans son enthousiasme, voulant donner à l'auteur une marque publique de la satisfaction qu'il éprouvait, il le nomma, séance tenante, peintre officiel de la cour de Suède et le chargea de figurer plusieurs actions de Gustave Vasa. C'était décidément un connaisseur. Après son départ, Jacques Herreyns se mit

aussitôt à l'œuvre, pour exécuter ses commandes (1).

S'il avait historié beaucoup de toiles aussi importantes que la *Purification de la Vierge*, ou s'il avait seulement maintenu sa facture à la même hauteur, dans des travaux secondaires, il eût mérité complétement le nom de grand homme, brillé comme une parhélie dans le crépuscule de l'art flamand. On l'aurait classé parmi les réformateurs assez vigoureux, assez fiers pour dominer leur époque et ne subir aucune influence. Mais il ne possédait point la force athlétique et l'obstination du génie ; ce n'était qu'un homme de talent. La tiède et brumeuse atmosphère où il était plongé l'amolissait par moments, obscurcissait et affadissait son imagination. Alors les signes maladifs des âges caducs envahissaient et déparaient ses tableaux. Presque tous ceux du musée d'Anvers portent cette marque sénile. Le portrait du Bollandiste Ghesquière nous offre une peinture honnête et médiocre, sans relief et sans perspective, sans lumière même. Nous avons déjà eu occasion de le dire : quand

(1) Dominique van den Nieuwenhuysen : *Konstminnende Wandelingen*, année 1783, p. 165 et 166. L'enthousiasme du roi de Suède inspira un chant dithyrambique au peintre De Cort, en l'honneur de Jacques Herreyns ; on y remarque ces vers :

Des grands rois, tu sens que l'estime
Est le triomphe des talents.

. . . .

Je l'ai vu, d'un air gracieux,
Et t'applaudir et te sourire :
« Vous serez, daigna-t-il te dire,
« Vous serez mon peintre, et je veux
« Que la suite de mes aïeux
« Par vous sur la toile respire. »

l'intelligence se voile, le fluide sacré disparaît des tableaux ; la nuit se répand partout, dans les esprits et dans la peinture. Elle obscurcit l'image d'un autre Bollandiste, Jacques de Bue, qui ne vaut pas mieux que la précédente. Sur la toile où Herreyns a peint le vieil ecclésiastique Jacques de Brandt, la tête et le buste ne se détachent pas du fond. Le portrait de Godefroid Hermans, dernier abbé de Tongerloo, où étaient rédigés les *Acta Sanctorum*, est une œuvre industrielle, une peinture plate, ennuyeuse, que ne relève pas le moindre effet de clair-obscur.

Ces quatre morceaux, à la vérité, ne sont que des effigies, et l'on peut croire que ce genre de labeur ne convenait pas à l'artiste. Effectivement, on retrouve en partie ses qualités fortes dans le *Dernier Soupir du Christ*, grande toile signée : *Pinxit G. Herreyns. — Reg. Sucæ. P.* L'aspect d'ensemble n'a rien de frappant, et même l'ordonnance n'est pas très-heureuse, l'espace situé à gauche de la croix ne se trouvant pas assez rempli comparativement à l'espace de droite. Mais l'esprit de Rubens anime toute la facture; les traditions de l'école anversoise apparaissent là vivantes encore et puissantes; la couleur semble une réverbération des anciennes toiles : elle est brillante, énergique et vraie. L'élégance des types, la vigueur des expressions intéresse au premier coup d'œil. Tout le groupe de capitaines et de soldats, qui occupe l'angle de gauche, aurait pu être exécuté par Jordaens, tel qu'on le voit; S. Longin est un cavalier magnifique. La verve sérieuse de l'auteur donne un mâle caractère au groupe de droite : Ste Madeleine a même une physionomie grave et honnête, qui ne rappelle en

aucune manière ses anciens déportements et conviendrait à un plus chaste personnage.

La chapelle du petit séminaire, à Malines, renferme une œuvre moins compliquée, mais non pas d'une moindre valeur : un beau Christ solitaire, abandonné de tous les siens et mourant sur la croix. Le prophète méconnu regarde le ciel avec une expression de tristesse et de mélancolie profonde, qui dramatise son noble visage et excite le plus vif intérêt. Bien dessiné, bien posé dans sa funèbre attitude, le corps est d'un grand style, d'une coloration franche et saine.

Si l'on explorait les diverses collections de l'Europe, soit publiques, soit particulières, nul doute qu'on ne découvrît d'autres toiles importantes de Guillaume Herreyns, ce Géricault de l'art flamand, qui a obtenu pendant sa vie un succès banal, une approbation vague et confuse, mais n'a jamais été apprécié comme il le mérite (1).

Guillaume Herreyns avait exécuté pour la bibliothèque de Marie Thérèse soixante dessins, qui existent peut-être encore dans le palais impérial de Vienne et qui figuraient tous des épisodes de l'ancienne histoire d'Autriche. En 1781, il eut l'honneur de causer avec l'empereur Joseph II, auprès duquel il avait été

(1) Voici quelques tableaux de sa main que je trouve indiqués, sans savoir ce qu'ils sont devenus : le *Serment d'Annibal*, une *Scène de la Bible*, que possédait autrefois le prince Coloredo, à Vienne; une *Assomption de la Vierge*, peinte pour l'église de Gyseghem ; le *Baptême de Ste Prisca par S. Pierre*, pour l'église de Mol; le *Christ mourant*, pour l'abbaye de Saint-Bernard ; les *Pèlerins d'Emmaüs*, deux morceaux commandés par le sieur Brenart, évêque de Bruges.

mandé à l'hôtel de la Grue, dans la ville de Malines, où le prince était descendu : l'artiste lui montra une grande toile, probablement fort belle, qui représentait le *Serment d'Annibal :* le souverain n'eut pas la bonne inspiration de l'acheter. Guillaume dut le revoir plusieurs fois, car il fit son portrait en pied, que reproduisit sur le cuivre le graveur bruxellois Cardon. Lui-même était un bel homme, de haute taille et d'un aspect distingué, au front large, aux cheveux abondants, à l'air résolu.

L'invasion de la Belgique par les Français, en 1794, paraît lui avoir causé une émotion profonde, l'avoir même dérouté : à partir de ce moment, il devint presque stérile, quoiqu'il fût seulement âgé de cinquante et un ans. Les âmes fortes reçoivent des impressions terribles, qui souvent les paralysent, comme un coup de foudre enlève aux membres qu'il atteint la faculté de se mouvoir. Tous les réformateurs sont iconoclastes : Herreyns voyait les soldats républicains détruire, comme emblèmes superstitieux, une foule d'objets d'art; il en sauva un grand nombre, même au péril de ses jours, et les fit transporter à Anvers, où il fut nommé professeur en 1797. Mais il n'occupa sa chaire qu'au mois de février 1800; le 25 septembre de la même année, il devint directeur de l'école, sans abandonner son enseignement. Il ne cessa de remplir les deux fonctions qu'en cessant de vivre : le 10 août 1827, comme il avait quatre-vingt-quatre ans révolus, la mort éteignit cette grande lumière, qui avait brillé en des jours de ténèbres et prouvé aux incrédules la perpétuité du génie des races.

Parmi les tableaux peu nombreux qu'il exécuta

dans la seconde moitié de sa carrière, il faut signaler la belle toile de Notre-Dame, qui a pour sujet *le Christ et les pèlerins d'Emmaüs* : il peignit en 1808 cette œuvre supérieure, qu'il voulait offrir à la chapelle du Saint-Sacrement. Un de ses élèves, Antoine Verschaeren, né sur les bords de l'Escaut le 27 avril 1803, paraît ne s'être assimilé que les défauts de son maître et de Balthazar Beschey; pendant la dernière année de Guillaume Herreyns, il fit son portrait de grandeur naturelle, la tête découverte, assis dans un fauteuil, tenant une palette et des pinceaux. On ne peut voir sans déplaisir cette œuvre froide, triste, ingrate. C'est une peinture bourgeoise de caractère, sans vigueur de touche, sans clair-obscur, fade et monotone de couleur; le personnage en cheveux blancs est dessiné sur un fond vague et terne, dont il ne se détache pas.

CHAPITRE VII

LES DERNIERS FIDÈLES.

Autres partisans de la vieille école. — Théobald Michau amalgame le style de David Teniers avec la manière de Jean Brueghel. — Succès qu'il obtient de son vivant, nombreuses gravures d'après ses toiles. — Rareté de ses ouvrages dans les collections publiques — La famille Horemans : elle a produit quatre peintres, dont on a fait un seul personnage. — *Jean-Joseph Horemans le vieux*. — Détails biographiques. — Visite que lui rend Weyerman, éloges qu'il fait de ses tableaux. — *Jean-Pierre Horemans*, son frère puîné, qui devient son disciple. — Son voyage à Munich, ses brillantes destinées en Allemagne. — Nombreux portraits, pages d'histoire contemporaine, images voluptueuses. — Magnifique tableau de sa main. — Galerie secrète d'Amalienbourg. — *Jean-Joseph Horemans le jeune* et *François-Charles*. — Insuffisance des renseignements qui concernent leur vie et leurs travaux. — Les frères Breydel. — Origine ancienne de leur famille. — Goûts nomades de *Charles*, versatilité de son esprit et de son talent. — *François Breydel* avait la même inconstance que son frère.

Près des athlètes en qui survivait, jusqu'à un certain point, la force de l'ancienne école, d'autres artistes la représentaient d'une manière moins bril-

lante : c'était comme une dernière traînée de lumière dans les nuages du couchant.

Théobald Michau, né à Tournai en 1676, imitait de son mieux David Teniers le jeune, peignait quelquefois dans le style des Brueghel et même dans celui de Pierre Bout. On ne possède presque pas de renseignements sur sa biographie : pendant très-longtemps il habita Bruxelles, où les effets du bombardement de 1695 l'avaient attiré dès sa jeunesse, la destruction des objets d'art ayant ouvert aux artistes une carrière illimitée. On dit que son séjour dans la capitale ne dura pas moins d'un demi-siècle : il l'abandonna sur ses vieux jours, sans qu'on sache pour quel motif, et mourut à Anvers en 1755. Il peignait des sites agrestes, avec de nombreuses figures, des marchés, des scènes d'intérieur. Ayant obtenu un grand succès parmi ses contemporains, d'habiles graveurs ont reproduit ses tableaux. On n'en voit presque pas dans les galeries publiques : le musée de Vienne en contient deux, par exception. Le premier offre à la vue un paysage agréable, que traverse une petite rivière, sur laquelle un bac transporte des piétons et des cavaliers; l'autre toile, qui forme le pendant de celle-là, montre au spectateur une fête rustique, où les habitants du lieu accueillent les paysans d'alentour; à quelque distance du premier plan, un troupeau de vaches passe un gué.

M. Courtin, à Valenciennes, possède un paysage de Théobald Michau, qui est signé en toutes lettres. On y voit serpenter un fleuve, dont une ligne de grands arbres décore la rive droite; des vaches boivent l'onde tranquille, des chaumières dressent au loin leurs

toits de paille. Une voiture, escortée d'hommes à cheval, suit un chemin tournant. L'œuvre est curieuse à étudier : on y observe la manière de Teniers le jeune, affadie et pâlie, mêlée partout aux procédés de Jean Breughel, dont on retrouve sur ce morceau la touche minutieuse et les tons bleuâtres. C'est un amalgame incohérent et absurde. Théobald Michau, en somme, composait mieux qu'il n'exécutait.

La famille Horemans chercha aussi dans des motifs empruntés à la vie commune l'intérêt que les scènes religieuses avaient depuis longtemps perdu : chaque épisode des livres saints avait été représenté quelques centaines de fois, et le public soupirait après des données moins rebattues. Jean-Joseph Horemans (et non pas Jean-Pierre), le premier de la race qui mania le pinceau, avait vu le jour dans l'Athènes flamande, où on lui administra le baptême sous les voûtes de la cathédrale, le 16 novembre 1682 : il était fils d'un notaire, qui portait les mêmes prénoms, et de Marie-Madeleine Lowies. En 1694-95, il entra dans l'atelier du statuaire Michel van der Voort, pour y apprendre la sculpture. Mais au bout de quelques années il changea de direction et de maître : J. Van Penne lui enseigna la perspective et l'usage du coloris. En 1705, à l'âge de vingt-trois ans, il fut admis, comme peintre, au nombre des francs-maîtres. Cette inscription parmi les membres de la ghilde annonçait toujours un prochain mariage. Aussi Joseph Horemans épousa-t-il, le 9 février 1707, dans l'église Saint-Jacques, Marie-Françoise van der Voort, qui était probablement la fille du statuaire chez lequel il avait d'abord travaillé. Elle lui donna sept enfants,

quatre filles et trois garçons. Deux de ses héritiers suivirent ses traces : Jean-Joseph, baptisé le 15 janvier 1715, dans l'église Saint-André ; François-Charles, baptisé le 5 octobre 1716, dans la même église, le père habitant près de là, rue Everdy. Le premier dut faire très-tard son apprentissage, puisqu'il obtint en 1750 le second prix de peinture, donné par le gouverneur Charles de Lorraine, qui consistait en deux flambeaux d'argent. Il exerça les fonctions de doyen à deux reprises, en 1767 et 1776.

Campo Weyerman rendit visite à leur père en 1717. « Il y a environ douze ans, dit-il, qu'un certain Jolly, grand amateur des beaux-arts et peintre lui-même, me conduisit chez cet artiste, qui nous montra deux paires de tableaux, vraiment dignes d'être examinés par un connaisseur. Ils avaient pour motifs des assemblées joyeuses : l'un figurait, par exemple, un bal bourgeois, où un orchestre jouait de divers instruments, au son desquels un jeune couple dansait un menuet. Les personnages étaient habilement dessinés, magistralement peints, d'une couleur agréable, d'une ordonnance heureuse, et la salle était garnie de meubles disposés avec adresse, conformément aux lois de la perspective. Plusieurs personnages avaient été peints d'après nature, car le sieur Jolly les reconnut sur-le-champ, ce qui est une bonne manière de travailler. »

Horemans le père était lié intimement avec le peintre de portraits et de scènes domestiques Balthazar van den Bosche. Le 7 août 1759, il termina sa longue carrière et fut enseveli le lendemain dans la cathédrale. Je n'ai trouvé aucun renseignement

sur la vie et les travaux de ses deux fils; il est probable seulement que le dernier alla s'établir en Allemagne, comme nous le dirons tout à l'heure.

Jean-Joseph eut un frère, qui pratiquait aussi la peinture et se nommait Pierre, ou même Jean-Pierre (1). Les écrivains flamands et hollandais ont ignoré jusqu'à son existence. Mais comme il vécut en Bavière depuis l'âge de vingt-cinq ans et mourut dans la capitale, les auteurs allemands nous donnent sur son compte de précieux détails, dont quelques-uns doivent avoir été fournis par lui-même. Né à Anvers en 1700, il avait dix-huit ans de moins que Jean-Joseph le vieux, différence d'âge qui n'est pas invraisemblable et excessive, car une femme peut avoir un fils à dix-huit ou vingt ans, un autre à trente-six ou trente-huit. Son frère lui enseigna la peinture. La publication des *Liggeren* ayant été suspendue à l'année 1697, je ne puis dire quand il fut reçu franc-maître. Pendant un voyage qu'il avait entrepris en 1725, une heureuse chance le fit séjourner quelque temps dans la ville de Munich. Il s'y trouva en rapport avec Charles-Albert, fils de Max-Emmanuel, l'ancien gouverneur des provinces belges, qui mourut l'année suivante. Le futur électeur s'éprit de sa manière et l'attacha immédiatement à son service. Ce jeune prince, né à Bruxelles en 1797, avait, comme son père, un goût effréné pour le plaisir; quand il fut monté sur le trône, il poussa même plus loin la passion du luxe et la fureur du libertinage. Quoiqu'il

(1) La notice qui concerne Jean-Joseph Horemans, dans le catalogue du musée d'Anvers, porte en tête *Jean-Pierre Horemans le vieux*; ce *Jean-Pierre* devient ensuite *Jean-Joseph*.

soit mort avant cinquante ans, il ne laissa pas moins de quarante bâtards. Les chastes beautés de la cour se disputaient ses faveurs. Le château de Nymphenbourg était son île de Caprée. Dans une grande salle qui existe encore, au milieu de laquelle s'arrondit un bassin, il avait coutume de se baigner avec seize dames et demoiselles, qui faisaient comme lui la coupe et la planche, aux sons provoquants d'une musique voluptueuse. Les portraits de ces aimables personnes nous ont été conservés : ils font sourire le voyageur qui parcourt le château. Grâce à elles, les scènes imaginaires de Challe, Eisen, Boucher, De Troy, Pater, Baudoin, Fragonard, devenaient des réalités. De curieux mystères devaient s'accomplir dans les boudoirs et le parc de cette demeure isolée. Toutes les recherches du faste et de la gastronomie accompagnaient les autres plaisirs. Pour décorer le lit de Charles-Albert, à Munich, on avait employé 225 livres d'or : la couche somptueuse revint au prix énorme de 800,000 florins ou 1,720,000 francs !

Devenu électeur, le prince nomma Pierre Horemans son peintre officiel. Par ses mœurs, on peut deviner le caractère des ouvrages qu'il aimait. L'artiste flamand exécutait pour lui plaire des tableaux de circonstance, fêtes, bals, mascarades, parties de chasse, portraits et scènes libertines. Si l'électeur, les courtisans et les dames se livraient à des danses folâtres, déguisés en villageois, le peintre émigré reproduisait ces fausses paysanneries. En 1729, son pinceau retraça un fastueux divertissement, qui eut lieu en l'honneur de S. Georges, car le prince mêlait une dévotion outrée à la galanterie la plus licencieuse. En 1727, la

fête splendide occasionnée par la naissance de l'héritier présomptif Maximilien-Joseph lui avait fourni le sujet d'un autre tableau, où étaient fidèlement reproduits les traits de tous les personnages marquants; ses œuvres étaient comme des chapitres d'histoire, qui décrivaient les cérémonies officielles du temps et les paillardises secrètes de son protecteur. En 1761, il groupa sur une seule image la famille électorale de Bavière, la famille d'Auguste III, roi de Pologne, qui se trouvait alors à Munich, et les principaux seigneurs des deux cours, formant une compagnie de trente-deux personnes, toutes copiées d'après nature. Pour animer la scène, il avait figuré les uns jouant de la musique, les autres dansant un quadrille, le reste prenant du café. Il n'y avait que la patience flamande qui pût exécuter de pareils programmes. Le souverain bigot et adultère fit colorier par son artiste favori deux cents portraits de femmes émoustillantes. Ces nombreuses toiles formèrent toute une galerie dans le château d'Amalienbourg. L'infatigable Horemans peignait aussi des fleurs, des fruits, du gibier, des morceaux d'architecture, et même des tableaux d'histoire, qui composent toutefois la moindre partie de son œuvre. « Horemans, dit Nagler, était alors un des meilleurs peintres de Munich, et pas un seul ne donne une idée plus juste des mœurs et des costumes de l'époque. Plusieurs ouvrages dus à son talent méritent tous les genres d'estime, quoiqu'ils ne soient plus à la mode. » Nagler écrivait ces lignes en 1837; depuis lors le goût public a changé : il y a tout lieu de croire que les images curieuses ou excitantes du coloriste anversois auraient maintenant un grand succès dans

le commerce des tableaux. Mais, bien loin de circuler, elles forment un musée secret et invisible au château d'Amalienbourg. La galerie de Munich n'en renferme pas une seule.

La gloire dont Pierre Horemans jouissait en Bavière, paraît avoir rayonné au loin. La maison d'Autriche le nomma peintre officiel de la cour impériale. La mort de son protecteur, survenue en 1745, n'éclipsa nullement sa haute fortune. Les héritiers de ce prince continuèrent à le favoriser. De brillantes propositions lui furent faites à plusieurs reprises pour l'attirer hors de Bavière : il les repoussa toujours par gratitude pour la famille électorale, qui l'avait dès sa jeunesse abrité contre la malveillance du sort, dans une région inaccessible aux tempêtes. Sur ses vieux jours, l'affaiblissement de sa vue lui rendit le travail impossible. L'heure fatale sonna enfin pour lui en 1776 (1).

Je n'ai jamais vu qu'un tableau de sa main, une figure isolée, peinte en buste, qui représente un *Joueur de violon* (2). Elle appartient au musée de Hanovre. C'est une œuvre excellente, du plus haut mérite. Ce musicien pauvre, cet homme pâle et nerveux, qui fait vibrer les cordes de son instrument, pourrait servir d'emblème au génie de la musique. L'école nouvelle, qui a tant cherché les types originaux, n'en a pas trouvé de plus frappant. La barbe à moitié blanche du violoniste se replie sur la boîte sonore. La tête est magnifique, avec son large front, ses grands yeux

(1) Tous les renseignements que contient cette biographie sont empruntés à des auteurs bavarois, Nagler, Lipowsky et autres.

(2) Hauteur, 2 pieds 11 pouces; largeur, 2 pieds 5 pouces.

expressifs, les mèches grises de sa longue chevelure. De loin déjà, le regard vous pénètre. Sur les traits fatigués de cet inconnu, la résignation et le courage se mêlent à la tristesse, l'inspiration à la douleur. Quel sombre passé ils laissent entrevoir! Un vieux manteau râpé par l'usage, fané par le soleil, la pluie et les tempêtes, mais habilement drapé, complète la mise en scène. Et la couleur? Ah! la couleur, elle est admirable, elle est digne de l'ancienne école, digne des maîtres puissants qu'inspirait le génie de l'Escaut!

Cette toile unique me fait beaucoup regretter de n'avoir pas vu la collection mystérieuse d'Amalienbourg : là seulement on pourrait juger le style, le caractère et la valeur du peintre énigmatique.

Les auteurs bavarois prétendent qu'un neveu de Pierre Horemans, né à Anvers en 1714 et portant le même prénom, vint le rejoindre en Allemagne, où il traita des sujets analogues et passa le reste de ses jours. Le vrai se mêle au faux dans ces assertions. Ce fut, suivant toute probabilité, le peintre François-Charles, baptisé le 5 octobre 1716, qui alla retrouver son oncle en Bavière, puisque les registres de Saint-Luc ne le mentionnent nulle part. S'il adopta pour patron S. Pierre (incident problématique), il le fit sans doute pour mettre à profit la célébrité de son parent.

Les historiens, ayant formé un seul personnage des quatre Horemans, n'ont pu distinguer et désigner la manière spéciale de chacun d'eux. Il faudrait un patient travail pour obtenir ce résultat, chercher longtemps des signatures et des dates.

Le musée de Dresde contient deux tableaux, qui portent une marque d'origine ainsi faite : *J. Horemans.*

Et comme ils sont mentionnés sur un catalogue de 1722, on ne peut les attribuer qu'à Joseph Horemans le père. L'un figure un *Cordonnier dans sa boutique*, l'autre une *Mère qui coud près de son enfant endormi*. Ce sont deux œuvres détestables, sans perspective, sans air, sans relief, sans clair-obscur et d'un insipide coloris. Le travail atteste du soin, de l'application, mais la diligence de l'auteur n'a pas atteint son but. Reste à savoir s'ils sont du maître et ont été achetés en connaissance de cause. Les cinq toiles du musée de Cassel ne valent pas mieux. Après les avoir examinées avec soin, je me suis dit : Quel bonheur de ne pas posséder ces barbouillages ! — Ils n'offrent d'ailleurs ni dates ni signatures. Et l'on peut douter que ce soient des œuvres authentiques.

Il en passe effectivement de beaucoup meilleures dans les ventes, sous le nom collectif des Horemans. Voici des notes que j'ai prises sur deux toiles de cette nature, faisant partie de la collection Lemaître, adjugée aux enchères le 5 février 1874, à l'hôtel Drouot.

La partie de trictrac (n° 20). Plusieurs hommes fument et jouent, assis autour d'une table, pendant qu'une jeune femme et un valet, dans le fond de la pièce, préparent des rafraîchissements.

Tableau sombre d'aspect et mal éclairé. Un rayon de soleil, un effet de lumière en augmenterait beaucoup la valeur. Les personnages sont peints avec naturel, ont des attitudes faciles et très-bien rendues, qui font penser aux maîtres hollandais et ne seraient pas indignes de Meissonnier. Un personnage debout, portant un habit écarlate, donne la note la plus vive du tableau ; mais cette note, se trouvant isolée, ne

suffit pas pour égayer la toile et en vivifier l'ensemble monotone.

La Dispute, ou le Mauvais Joueur. Les deux antagonistes mesuraient leurs forces dans le champ clos du trictrac : une discussion est survenue, ils ont passé des injures aux voies de fait, renversé la table, éparpillé les pions sur la terre et finalement tiré leurs couteaux.

Le perdant, qui ne se possède plus, qui a un type bestial et porte un ignoble chapeau, veut frapper son adversaire. Le gagnant, qu'une femme tient par derrière et fait reculer, est pâle de terreur, tout en affectant de rire. Un heureux effet de lumière, qui vient par la fenêtre, placée à gauche, éclaire toute la pièce et anime la scène au point de vue pittoresque. Un vieillard s'interpose, non sans émotion, car il est blême de crainte. Dans le fond de la pièce, deux personnages s'apprêtent à aller chercher du secours. Travail bien peint, d'un bon sentiment dramatique et révélant un esprit observateur : coloris faible et doux (1).

Ces deux morceaux donnent l'idée d'un talent estimable et judicieux, auquel manquait la verve du dessin, la fougue de l'imagination et la puissance du pinceau. Lequel des Horemans les a exécutés? Personne n'aurait pu le dire, et personne ne le pourra pendant longtemps encore.

Les frères Breydel n'avaient pas des qualités supérieures, ne rappelaient que bien faiblement les exploits

(1) Chaque tableau a 44 centimètres de hauteur et 55 de largeur; ils ne portent ni signature ni dates.

de l'ancienne école. Leur famille était originaire de Bruges : ils descendaient du fameux Jean Breydel, ce doyen des bouchers qui avait présidé au massacre de sept mille Français dans la ville flamande et au carnage de la bataille des Eperons en 1302. Un empereur d'Allemagne les avait par suite anoblis, leur octroyant le droit de chasse et le droit de porter l'épée. Charles reçut le jour en 1677, dans la ville d'Anvers; il entra comme élève en 1691-1692 chez Pierre Ykens, et non pas chez Rysbrack le vieux, comme l'affirme Descamps, on ne sait pourquoi : les registres de Saint-Luc ne peuvent laisser aucun doute sur le nom de son professeur. Il ne devint franc-maître que bien longtemps après, en 1704. Il mena presque toujours une vie errante. Parti pour la péninsule italienne, il s'arrête à Francfort et y séjourne, puis transporte son attirail de coloriste dans la ville d'Amsterdam, et là copie pour un marchand de tableaux des vues du Rhin par Jean Griffier. Mais si la nappe du Zuyderzee fait songer à la grande mer, la nappe de l'Escaut se déroule avec une imposante majesté. Breydel se la rappela, revint à Anvers, y épousa une demoiselle Anne Bullens, lui fit cinq enfants, puis la quitta et ne pensa plus ni à elle, ni à sa progéniture. C'était en 1724. Pendant trois ans il habita Bruxelles, où il fréquenta beaucoup Van Hellemont, où il profita encore de la pénurie de toiles causée par les bombes du maréchal de Villeroy. Sans le suivre dans tous les caprices de son existence nomade, disons qu'il se fixa en dernier lieu à Gand, avec une maîtresse, comme s'il n'avait pas eu de famille légitime. Il y brossait des tableaux pour tous les prix et pour tous les goûts.

Accablé d'infirmités produites par ses déréglements, il expira le 4 novembre 1744, et fut enseveli à Saint-Bavon.

L'inconstance qui le promenait de ville en ville, se retrouve dans sa manière de peindre. Il imita d'abord Jean Griffier, comme nous l'avons vu. Ayant faussé compagnie au maître hollandais, il se mit à suivre les traces de Jean Brueghel le père. Il fondit ensuite les deux styles dans un genre d'exécution intermédiaire. Puis, s'éprenant de Van der Meulen, il lui emprunta non-seulement sa facture, mais des sujets entiers, qu'il coloriait d'après ses estampes. Lebrun l'attira aussi, car il avait copié sa *Défaite de Porus*, contrefaçon réduite que possédait autrefois le musée de Bruxelles. Il traitait d'ailleurs tous les genres de motifs, paysages, scènes d'intérieur, sujets comiques, foires, campements de troupes, siéges et batailles; il y multipliait les figures, qu'il touchait assez bien. Un travail continu rendit sa main légère et son exécution facile ; mais sa couleur est faible, manque d'harmonie et rappelle toujours quelque maître, au lieu de rappeler la nature. Ses œuvres offrent donc réunis les symptômes morbides des temps de décadence : le pastiche, l'indécision, la mollesse, la versatilité, l'éclectisme en dérive, qui aboutit au syncrétisme.

Les tableaux de Charles Breydel, très-nombreux au siècle dernier, où les amateurs en pavoisaient leurs murailles, sont maintenant assez rares. Les collectionneurs ne les recherchent pas et les administrateurs des musées s'en soucient peu. Celui de Cassel renferme deux petits cuivres, où le peintre flamand a imité Brueghel de Velours; la galerie de

Bruxelles offre au voyageur deux toiles dans le goût de Van der Meulen, deux *Chocs de cavalerie*, que l'auteur a signés en toutes lettres. Ils représentent des motifs empruntés aux luttes de l'armée impériale contre les Musulmans, sur les frontières de l'Autriche. Ce sont des tableaux très-animés d'ensemble, très-rudes d'exécution et sans qualités supérieures comme facture. Rien n'est mal, ne provoque le blâme, mais rien ne cause un vif plaisir, insignifiance qui est le caractère dominant de la médiocrité. Les poses, les gestes des combattants et les allures des chevaux paraissent naturels, voilà tout. La couleur n'est pas fausse, mais elle n'est pas brillante.

François Breydel, frère de Charles, vint au monde dans la même ville, le 8 septembre 1679. On ne sait pas qui fut son maître. Pierre Ykens n'étant mort qu'en 1695-96, François aurait pu, comme Charles, entrer dans son atelier, pour y apprendre les éléments de la peinture, mais les registres de Saint-Luc ne disent rien à cet égard. Peut-être son frère lui enseigna-t-il l'usage du crayon et de la palette. Son habile manière d'exécuter le portrait lui fit obtenir des succès rapides : le landgrave de Hesse-Cassel l'appela très-jeune dans sa résidence, où il le nomma peintre de la cour. Il traitait d'ailleurs toutes sortes de motifs, marchés, fêtes, réunions, scènes de carnaval. Ses tableaux élégants trouvaient beaucoup d'amateurs, et l'empressement du public à les acquérir l'engageait à les multiplier. Ayant, comme son frère, des goûts nomades, la considération et la faveur dont il jouissait dans la principauté de Hesse-Cassel ne purent l'y retenir. Il partit pour Londres, où il ne fut pas moins

bien accueilli, où il fit un assez long séjour : il y résidait encore en 1724, avec Herman van der Myn. Quelques années plus tard, il avait réintégré son pays natal. En 1872, on a trouvé dans les combles de l'église des Récollets, à Hasselt, six tableaux de sa main, qui représentent les miracles de la Vierge en cette localité; ils portent tous la signature et la date : ***Frans Breydel*** 1730. L'artiste mourut à Anvers, le 24 novembre 1750, et fut enseveli sous les voûtes de l'église Saint-André. Un fait bizarre, c'est que le musée de Cassel n'a pas gardé un seul tableau de sa main.

Peut-être aurais-je dû coucher dans la nuit et le silence de la Nécropole les deux frères Breydel; mais classer chaque peintre et chaque œuvre à sa place est une immense difficulté, lorsqu'on traite un sujet neuf, où règnent depuis si longtemps le désordre et les ténèbres.

Quoi qu'il en soit, le génie de la peinture, comme on l'a vu, n'était pas mort sur le sol flamand : il dormait à l'état de chrysalide, attendant la saison favorable pour briser son enveloppe et déployer ses ailes. Mais ce temps propice n'était pas arrivé : une expérience inutile, imposée par la mode et le mouvement de l'opinion, devait encore être faite. Une école systématique allait retarder le jour de la délivrance.

CHAPITRE VIII

LES FAUX CLASSIQUES.

Réaction en faveur d'un idéal conventionnel. — Winckelmann et Barthélemy la soutiennent de leur plume. — ANDRÉ LENS l'inaugure au bord de l'Escaut. — Premières études et premiers succès. — Voyage en Italie. — Principes de Lens. — Leur étroitesse et leur fausseté. — Adoration des anciens mal compris. — Recettes comiques. — Lens provoque l'abolition de la ghilde anversoise. — Utiles relations qu'elle procurait aux artistes. — Peintures d'André : types insignifiants, chairs molles, fronts bas, yeux microscopiques, sujets grecs et romains, facture mignarde. — Exception heureuse : les toiles de l'église Sainte-Madeleine, à Lille. — BENOIT SUVÉE marche sur les traces de Lens. — Sa manière est bien préférable. — Inégalité de son talent. — Il devient membre de l'Académie des beaux-arts, en France, puis directeur de l'École française, à Rome. — Autres partisans de la doctrine classique : MATHIEU et PHILIPPE VAN BRÉE, ODEVAERE, PAELINCK, NAVEZ.

Comme les esprits originaux, toutes les écoles et tous les systèmes trouvent infailliblement des contradicteurs. Pendant que les artistes, les poëtes, les phi-

losophes du XVIIIe siècle se vouaient en masse au culte de la nature, quelques intelligences rebelles cherchaient une autre divinité, soutenaient d'autres maximes. L'admiration des Grecs et des Romains, qui avait égaré les poëtes du XVIe siècle, qui s'était imposé des limites au XVIIe et que menaçait le libre épanchement de la vie moderne, lasse de toujours se heurter contre des souvenirs, comme les flots contre les digues, cette prévention se ranima de plus belle vers la fin de l'époque suivante. Deux savants lui offrirent le secours de leur plume. Winckelmann et Barthélemy, en étudiant avec obstination les œuvres de l'art antique, les poëtes, les historiens, les philosophes d'Athènes et de Rome, en pénétrant plus loin que leurs devanciers dans l'esprit de la civilisation païenne, avaient conçu pour ce monde éteint une passion enthousiaste. Ils l'exprimèrent dans des écrits soignés, volumineux, rédigés en bon style, et comme ils s'adressaient à un public préparé par les études scolaires, ils produisirent un effet immense.

Leurs doctrines ne tardèrent pas à influencer les arts du dessin. Deux peintres allemands, Raphaël Mengs et Carstens, suivirent exactement les principes de Winckelmann, crurent que les statues antiques pouvaient leur apprendre tous les secrets du beau, que Raphaël et Michel-Ange, chez les modernes, avaient été seuls effleurés par quelques rayons du génie hellénique, offraient seuls des modèles irréprochables. C'est une idée fixe des amateurs et critiques rétrogrades de décerner exclusivement à ces deux maîtres les honneurs du triomphe, comme s'ils avaient eu le monopole du goût depuis l'invasion des bar-

bares. Les maximes de Barthélemy et de Winckelmann finirent par trouver en France un champion exalté dans le peintre David.

Quelques années auparavant, Lens avait arboré la même bannière sur les bords de l'Escaut (1). Opiniâtre comme tous les adorateurs des vieux principes ou des vieilles formes, il installa le système académique au milieu de cette ville fameuse, où Rubens, Van Dyck, Jordaens, Quellyn et tant d'artistes puissants avaient proclamé des théories contraires.

André-Corneille Lens, fils de Corneille Lens, peintre de fleurs, que la corporation de Saint-Luc choisit pour doyen en 1751, et de Madeleine Slaets, naquit à Anvers, le 31 mars 1739, fut baptisé, le même jour, dans l'église Saint-Georges. Il fit ses premières études au collége de la ville et apprit tout jeune la peinture sous les yeux de Charles Ykens, petit-fils de Pierre, qui mourut le 1er mai 1753 (2); ayant perdu son professeur, Corneille entra chez Balthazar Beschey. Ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres ne semble avoir formé son goût définitif. Quatre tableaux de l'église Sainte-Madeleine, à Lille, que nous jugerons plus loin, rappellent toutefois la grande manière de la famille Ykens. Mais l'auteur fut entraîné dans l'impétueux courant d'admiration pour les anciens, qui battait en brèche le moyen âge, ses croyances, ses institutions et ses goûts. Si Anvers ne possède aucune statue antique, nous avons vu tout à l'heure comment on avait formé à l'Académie, en 1693, une collection de plâtres

(1) Lens était né en 1739, David en 1749.

(2) Voyez, plus haut, la note de la p. 411.

moulés sur les chefs-d'œuvre grecs et romains (1); ces reproductions et, selon toute apparence, les gravures d'autres morceaux fameux aidèrent les théories de Winckelmann à pousser le jeune Lens dans le flot des opinions nouvelles. Mais il commença par obéir aux mauvaises impulsions de la décadence, par suivre la fâcheuse méthode qu'on lui avait apprise. Deux tableaux de sa main, suspendus au musée d'Anvers, ne laissent aucun doute à cet égard : ils portent sa signature et les dates 1762, 1763, époques où il avait vingt-trois et vingt-quatre ans. Le portrait du graveur Martenasie ressemble aux toiles les plus insipides que nous ayons décrites. La figure est si mal éclairée, si dépourvue de ton et de clair-obscur, que les traits n'ont aucun relief. Les sourcils n'avancent pas plus que les yeux, les joues ne sont pas en retraite sur le nez; la tête ne se détache même pas du fond. C'est une peinture plate, sans la moindre perspective. La touche ne trahit aucune habileté de pinceau, et une nuance rougeâtre détestable domine partout. Lens, en conséquence, dut adopter plus tard l'élégance factice et la couleur Pompadour appliquées par lui à de graves sujets.

Mais reprenons l'ordre chronologique.

Le 28 février 1756, comme il allait accomplir sa dix-septième année, Lens obtint au concours le premier prix. Un acte collégial, du 11 janvier 1763, le mit au nombre des six directeurs-professeurs, institués pour régler les études et enseigner les élèves. En reconnaissance de cette nomination, André fit pré-

(1) Pages 385 et ss.

sent à la compagnie d'une petite toile qui orne maintenant le musée d'Anvers (une de celles que nous venons de juger) ; elle porte cette inscription : *Andreas C. Lens inv. pinxit et huic Academiæ D. D.* 1763. Elle a pour sujet la muse de la Peinture, tenant une palette et des pinceaux, que le divin Alcide protége en chassant, la massue en main, l'Envie et l'Ignorance (1). Le 10 septembre de l'année suivante, le prince Charles de Lorraine le nomma peintre ordinaire de la cour : il lui fournit en même temps les moyens d'entreprendre le voyage d'Italie, avec son frère Joseph Lens, qui tenait également le pinceau. Cette excursion acheva de fixer sa manière. Pendant son séjour au delà des Alpes, il consacra presque tout son temps à l'étude des marbres antiques et des ouvrages de Raphaël : il copiait les uns, dessinait les autres du matin au soir (2). Parti le 21 octobre 1764, il revint en 1769, ayant groupé en système les principes qui devaient diriger son enseignement et sa manière. C'est le moment de juger sa théorie, pour apprécier son influence.

Il avait adopté la doctrine classique avec toute sa rigueur, avec toute sa sécheresse. On voit poindre assez nettement ses opinions dans son premier ouvrage : *Le Costume des peuples de l'antiquité prouvé par les monuments* (3). L'auteur y cite ces vers de Pope, tels que les a traduits l'abbé Du Resnel :

Suivre les anciens, c'est suivre la nature :
Qui respecte leurs lois ne craint pas la censure.

(1) *Jaerboeck der Gilde van sint Lucas*, door J. B. van der Straelen, p. 273.

(2) *Annales du salon de Gand*, par L. de Bast (Gand, 1823).

(3) Liége, 1776, grand in-4° ; 51 figures.

Voyez sur leurs autels les lauriers encor verts
Braver également l'envie et les hivers;
Voyez tous les savants leur rendre un juste hommage
Et vanter leurs travaux en différent langage.
Que leurs vains ennemis, à leur char enchaînés,
Soumettent à leurs lois leurs esprits obstinés.

Dans un autre livre : *Du bon goût ou de la beauté en peinture* (1), il cite fréquemment Boileau, cherche à identifier les principes de l'art avec les principes littéraires affublés de rimes par l'auteur du *Lutrin*. Comme beaucoup d'esprits bornés, il s'écrie : Hors de la Grèce, point de salut! « Les Grecs ont constamment choisi une belle nature pour objet de leur imitation : leur goût est généralement estimé chez les hommes les plus éclairés de toutes les nations. Aussi ceux qui les ont pris pour modèles, depuis le renouvellement des arts et des sciences, sont encore ceux qui se sont acquis le plus de gloire, non-seulement en peinture et en sculpture, mais dans tous les arts et sciences ; l'étude de la littérature grecque nous a donné les Tasse, les Boileau, les Racine, les Pope; contre ces faits, il n'y a pas à réclamer (2). »

Puis vient l'éternel duumvirat constitué en faveur de Michel-Ange et de Raphaël. « Michel-Ange est le premier, qui, après le renouvellement des arts et des sciences, a su corriger les petitesses de la nature. Éclairé par l'étude des beaux monuments de l'antiquité, il a franchi le pas, il nous a montré que l'art exige quelque chose de grand dans toutes ses parties ;

(1) Un volume in-8; Bruxelles, 1811.
(2) Pages 2 et 3.

mais il est bien éloigné de cette noble grandeur des Grecs, qui est accompagnée d'une si grande délicatesse. » Raphaël, au contraire, suivant les maximes de l'école, lui paraît sans défaut. « De tous les peintres, c'est lui qui nous offre les meilleurs modèles d'invention pour les figures, par la variété de leurs caractères et la finesse de leur expression; joignons-y la noblesse de ses pensées. » Quoique de pareils dictons ne soient ni utiles ni intéressants, il est curieux de voir qu'ils aient pu se traîner, sur les béquilles de la routine, jusque dans le pays où Quinten Matsys et Rubens ont proclamé l'indépendance du génie, où l'art de peindre n'avait si longtemps consulté que la nature.

Une fois en train de se poser des bornes, l'esprit ne modère pas ce malheureux penchant, resserre de plus en plus son domaine. Comme tous les classiques, après avoir conféré aux anciens, puis à Raphaël et à Michel-Ange, le monopole de l'idéal, Lens veut enchaîner les artistes par des lois rigoureuses et vaines, qui auraient pour première conséquence une déplorable uniformité. La peinture a évidemment des principes, comme la statuaire, l'architecture et la poésie, mais ces principes ne sont pas de monotones recettes. « La beauté du mouvement, dit Lens, est produite par un doux contraste entre tous les membres du corps, qu'un seul pied doit soutenir. Si c'est le pied droit, l'épaule de ce côté sera plus basse que l'autre, afin qu'elles ne forment point de parallèle avec les hanches; si le pied gauche avance, le bras du même côté restera en arrière. — Le plan des figures, ajoute-t-il, doit former une ligne concave ou convexe, pour favoriser le clair-obscur nécessaire à l'effet du tableau, dont le

milieu doit être la partie la plus intéressante et les côtés dans une espèce d'équilibre? » Comme il serait divertissant de voir dans tous les tableaux les personnages appuyés sur un seul pied, de les voir tous groupés en demi-cercle rentrant ou saillant! Quelle folie! La nature et l'art sont autrement variés; il y a mille combinaisons aussi légitimes, que le peintre peut employer à sa guise.

Mais le professeur a complétement raison, quand il exige la vérité locale et historique. « Les connaisseurs verront toujours avec regret les disciples du Christ représentés avec des mitres comme nos évêques, Tarquin vêtu d'un pourpoint espagnol, les femmes grecques et romaines avec les robes de nos aïeules, les mages enveloppés dans un manteau de brocart, les patriarches avec un turban, et la reine de Carthage expirant sur le bûcher au milieu d'une garde suisse. Malheureusement l'ignorance a rendu ces erreurs si communes qu'elles ont presque cessé d'être des erreurs, et ont fait regarder la science du costume comme un hors-d'œuvre en peinture. »

Peu de temps après son retour, Lens rendit à ses collègues d'Anvers un prétendu service. Jusqu'alors la compagnie de Saint-Luc avait formé une véritable corporation ouvrière, dans laquelle figuraient deux cents industries. Un pareil nombre donne lieu de croire que tous les individus pratiquant ces métiers n'y entraient pas : autrement la ghilde eût réuni la totalité des professions urbaines ou à peu près. Elle devait donc seulement admettre, à titre exceptionnel, des artisans de tout genre, qui se distinguaient par une habileté supérieure. Voici en effet quelques-unes

des industries représentées dans la jurande, avec la peinture, la statuaire et la gravure.

Scribes	Doreurs d'armures et de harnais
Relieurs	Fabricants de crucifix
Enlumineurs de cartes	Fabricants de coffres
Tailleurs de diamants	Ferreurs de coffres
Imprimeurs	Enlumineurs de coffres
Fabricants de cadres	Marchands de tableaux
Libraires	Marchands d'objets d'art
Brodeurs	Monnayeurs
Fondeurs de cuivre	Organistes
Fabricants de faïence	Facteurs d'orgues
Géographes	Brodeurs de tapis
Vitriers	Fabricants de panneaux
Fabricants de rideaux peints	Marchands de cadres
Fabricants de cuir doré	Marchands d'estampes
Batteurs d'or	Teinturiers
Orfèvres	Fabricants de miroirs.

On recevait jusqu'à des fabricants et enlumineurs de poupées; les tisserands, les forgerons, et même quelques pâtissiers étaient admis, ceux probablement qui faisaient des gâteaux d'un mérite exceptionnel, des tourtes délicates et des pièces montées.

Cette immense corporation, où se trouvaient amalgamés tous les arts et tous les genres d'industries, choque nos idées modernes sur les classes sociales et choqua les débiles successeurs des grands maîtres. Elle avait pourtant de précieux avantages : elle mettait constamment en rapport avec les peintres, statuaires et graveurs, l'élite de la population ouvrière, les artisans les plus riches; ils se fréquentaient au local de la ghilde, surtout les jours d'élection, ils fraternisaient au somptueux repas qui les réunissait

chaque année. Et comme les tableaux, les sculptures étaient alors payés des prix très-modestes, nul doute que les artistes ne trouvassent dans les assemblées ordinaires, ou dans le joyeux festin, l'occasion de vendre maint ouvrage à leurs confrères ou d'en recevoir des commandes. Ces relations faciles, presque intimes, entretenaient l'activité du pinceau et du ciseau, répandaient la satisfaction et l'aisance d'atelier en atelier. Le mélange habituel des professions, des classes sociales, ne pouvait nuire à l'imagination, au choix des types, au caractère de la facture, dans une école essentiellement populaire. Il appartenait à l'admirateur outré de l'art antique et de l'art italien, au contempteur des traditions nationales, de vouloir abolir cet ordre de choses.

André Lens influença le gouverneur Charles de Lorraine, lui suggéra l'idée d'anéantir la ghilde, sous prétexte de rendre aux artistes leur indépendance, et lui fournit les éléments d'un mémoire, que le prince adressa, le 13 novembre 1769, au magistrat d'Anvers, pour annoncer la suppression de la compagnie. Ce factum causa une vive émotion dans la ruche séculaire : la société chargea Norbert Blum, échevin de la cité flamande et son avocat officiel, de répondre au gouverneur : il mit la logique du prince en déroute, fit de ses arguments un carnage impitoyable, mais remporta une victoire inutile ; le 20 mars 1773, une ordonnance de l'impératrice Marie-Thérèse abolit la corporation de Saint-Luc, ne laissant subsister que l'académie banale moulée sur l'Académie de France. Le seul avantage produit par ce décret fut de mettre les artistes en pleine liberté.

Au mois de juin 1781, l'empereur Joseph II, ayant visité Anvers, distingua spécialement Corneille Lens, qui lui fut présenté par son médecin. Il le pria de l'attendre le jour même à la cathédrale, où il désirait l'avoir pour guide, aussi bien qu'à l'Académie. Cette exploration terminée, il le prit dans sa voiture et alla visiter avec lui la maison de la Hanse teutonique. Pour lui témoigner son estime d'une manière plus solide, il lui donna une tabatière en or. On ajoute qu'il lui proposa de le suivre à Vienne et de s'y établir, en fixant lui-même ses honoraires et sa position. Lens n'accepta pas; ni la perspective d'une brillante carrière, ni les séductions de la fortune ne purent lui faire abandonner sa patrie.

Un maître plus puissant, l'amour, l'entraîna pourtant hors de sa ville natale. Ayant épousé à Bruxelles, après le départ de Joseph II, une aimable personne, il quitta Anvers pour le chef-lieu du Brabant; le 1er décembre, il envoyait au bord de l'Escaut sa démission de professeur et de directeur.

Corneille Lens, malgré ses folles doctrines, était un homme laborieux, épris de son art; aussi a-t-il exécuté une foule de tableaux, éparpillés dans les diverses collections de l'Europe, et surtout dans les collections anglaises. Au nombre de ses meilleurs ouvrages, il faut compter, suivant Immerzeel, les toiles qui ornaient jadis le salon du château de Lacken. Elles lui avaient été demandées par le duc de Saxe-Teschen, gouverneur des Pays-Bas et amateur distingué : il les emporta dans la capitale de l'Autriche. Elles représentent des scènes mythologiques. A Bruxelles notre artiste peignit, avec son élève François,

pour le sieur Stevens, les principales aventures de Bacchus. Nous devons encore signaler une *Annonciation*, datée de 1809, qui orne l'église Saint-Michel, à Gand, et passe pour le meilleur ouvrage de l'auteur; *Saint Siméon portant le jeune Christ dans ses bras*, que renferme l'église Saint-Augustin d'Anvers; trois toiles placées dans la galerie publique de cette dernière ville et un même nombre au Musée moderne, à Bruxelles. Deux de celles-ci doivent avoir été commandées par l'amateur Stevens, car elles figurent la Séduction d'Ariane et son Triomphe. Du reste, on trouve presque partout des œuvres de Lens en Belgique, dans les endroits même où l'on ne pensait pas en rencontrer. J'ai vu un tableau de sa main, *Abraham chassant Agar et Ismaël*, dans la petite église de Deurne, non loin d'Anvers.

L'engouement de Lens pour les anciens l'a conduit à emprunter aux annales des Grecs et des Romains, aux fables du paganisme, un bon nombre de sujets, comme nos académiciens d'autrefois, toujours préoccupés de Minerve et d'Apollon, de Mars et de Vénus, de Léonidas et des Spartiates, de Coriolan, de Scipion et de César. On voit, par exemple, au musée de Vienne, Jupiter endormi dans les bras de Junon, sur le faîte du mont Ida.

Si, d'après les théories de Lens on croyait trouver dans ses tableaux un grand style, quelque chose de fier, de noble et d'héroïque, une manière qui rappelle Phidias ou Michel-Ange, on serait complétement déçu. Formes rondes et atténuées jusqu'à la fadeur, attitudes empruntées, gestes gauches ou timides, voilà les traits généraux de son dessin. Les types de ses

figures... où les a-t-il trouvés? Où a-t-il découvert ces têtes insignifiantes, monotones, sans esprit, sans animation, sans caractère? Pourquoi ces fronts bas, ces yeux microscopiques? Et ces chairs roses comme une dragée teinte au carmin? Est-ce le bon goût qui prescrit d'employer des formes vulgaires et insipides? Est-ce l'idéal qui exige qu'on dénature à ce point la couleur? Chose étonnante! les prôneurs de l'art sévère tombent dans des afféteries que les peintres de salon trouvent exagérées. Tout le monde connaît ce tableau d'*Hélène et Pàris*, qu'on voit au musée du Louvre. L'impérieux David, l'admirateur des anciens, le contempteur de Boucher, de Greuze et de Watteau, y a prodigué le rose et le lilas, comme l'eût fait une bouquetière. Jamais décoration de porcelaine n'a été plus mignarde, plus luisante, plus trivialement coquette. Cette fausse élégance dépare un bon nombre de ses grandes toiles. Quelle couleur de boudoir, par exemple, que celle qui enjolive le combat des Romains et des Sabins! Ne voilà-t-il pas un sujet bien choisi pour prodiguer toutes les nuances du printemps, pour satiner la peau du moindre acteur! La même coquetterie de pinceau lustre et affadit les toiles de Girodet-Trioson, de Guérin, de Lethière, de Gérard, de toute la secte académique. Les austères défenseurs des grands principes, comme ils les appellent, n'auraient-ils pas dû voir que le soin exagéré de leur travail, que leur couleur féminine et léchée étaient en opposition avec leurs doctrines? Ces prétendus élèves de Phidias et de Michel-Ange peignaient en émail! Ces violents réformateurs minaudaient à la façon des marquises!

Et ce qu'il y avait de plus étrange, c'est que leurs

aînés, leurs précurseurs, qui n'avaient pu s'entendre avec eux, Raphaël Mengs, André Lens, au lieu de brosser hardiment leurs toiles, les enluminaient aussi comme des miniatures. Quand on a vu les tableaux français mis à la mode par David et ses écoliers, on a vu les tableaux de ce peintre allemand et de ce peintre belge, pour le goût du dessin et pour le ton de la couleur. Les fronts bas, les yeux imperceptibles et enfoncés dans la graisse, les chairs molles, que le dernier affectionnait particulièrement, font d'ailleurs reconnaître ses ouvrages au premier coup d'œil.

Sans doute Lens compose d'une manière réfléchie, groupe ses personnages avec soin, calcule leurs gestes, leurs attitudes ; sans doute il se conforme aux données historiques et géographiques dans les vêtements, les armes, les joyaux, les étoffes, les meubles et les monuments ; il coordonne le sujet et le fond du tableau ; mais qu'on aimerait bien mieux de violents anachronismes et un peu plus de fougue ! Comme on préférerait les caprices d'une ardente imagination à cette vulgaire sagesse ! Les emportements de Rubens, les fantaisies de Paul Véronèse ont un autre charme que la prudence de leur adversaire.

A quelle époque André Lens a-t-il exécuté les quatre morceaux qui ornent encore l'église Sainte-Madeleine, à Lille? Ces toiles forment dans son œuvre une exception unique et tout à fait remarquable : elles n'ont aucune similitude avec ses autres tableaux. Toutes concernent la patronne de la basilique : on y voit sainte Madeleine écoutant Jésus qui lui expose sa doctrine, parfumant un peu plus tard les pieds du divin maître, assistant à sa mise au tombeau et tenant

les jambes du glorieux cadavre, le Christ enfin lui apparaissant après sa résurrection. Il y a dans ces pages une gravité de sentiment, une habile ordonnance, une couleur forte et sérieuse, dont Lens aurait dû toujours parer ses œuvres. Plus de ces teintes roses, lilas, amarantes, qui bariolent ses autres tableaux. Certaines parties sont peintes de tons excellents, où l'on admire comme un reflet de l'ancienne école : il est manifeste que l'auteur, à cette époque, en subissait l'heureuse influence. Lens aurait donc pu mieux faire, s'il n'avait pas travaillé dans l'air malsain, dans les brouillards de la décadence. Et ce qui ne mérite pas moins l'attention, c'est que les types fades et mesquins, les nez droits et trop petits, les grandes joues molles dont il semblait infatué, ont disparu des scènes de Lille.

Malgré ses aberrations, Lens est un homme dont l'histoire et la critique doivent tenir compte. Il a inauguré en Belgique un mouvement spécial. Tout le monde sentait qu'on avait besoin d'un souffle nouveau. Balthazar Besschey, Verhaeghen, Jacques Herreyns suivaient négligemment les traditions affaiblies de la grande école nationale fondée par Rubens. Ce beau fleuve perdu dans les sables n'avait laissé derrière lui que des flaques d'eau, où miroitait encore la lumière, où se reflétait un pan du ciel. Au lit desséché, il fallait rendre ses flots abondants, et, pour y parvenir, force était de trouver des sources nouvelles. Quoique André Lens ne sût pas manier adroitement la baguette de coudrier qui révèle les eaux intérieures, il porta les esprits à la réflexion ; il anima, stimula ses contemporains par son zèle, par ses théories, par ses aspirations et ses travaux continus. Depuis ce moment,

les efforts pour tirer l'art de sa torpeur n'ont point cessé en Belgique. L'infatuation de Lens à l'égard des anciens ne lui était pas personnelle; c'était la forme singulière par où devait débuter dans toute l'Europe la peinture moderne; c'était une sorte d'épreuve que lui imposait l'érudition classique. Ce noviciat terminé, elle s'échappa de l'école, voyagea librement à travers le monde, n'écouta que ses goûts et n'obéit qu'aux lois générales, aux principes rationnels de l'esthétique.

Lens atteignit une grande vieillesse; quoiqu'il lui fût impossible de tenir le pinceau dans ses dernières années, il conservait un enthousiasme très-vif pour son art; il en causait avec la passion de la jeunesse. Il mourut à Bruxelles le 30 mars 1822, âgé de quatre-vingt-un ans. Il était chevalier du Lion néerlandais, membre de l'Académie royale de peinture, de la Société des beaux-arts de Gand et de plusieurs autres sociétés nationales ou étrangères. En 1823, le sculpteur Godecharles lui éleva dans le chef-lieu du Brabant, à l'église dite de La Chapelle, un cénotaphe que l'on y voit encore : des rameaux de chêne et de palmier, en bronze, forment guirlande autour d'un médaillon en marbre blanc, où ressort le buste de l'artiste (1).

(1) En 1785, un nommé Martini publia chez les frères Walter, à Dresde, une nouvelle édition de l'ouvrage de Lens sur les costumes des anciens. Il rectifia et compléta le travail du peintre flamand. « Lens, dit-il, négligea de voir plusieurs riches collections d'antiquités, d'étudier beaucoup d'ouvrages intéressants. Il a très-peu consulté les pierres gravées, sauf quelques-unes, qu'il trouva dans le livre de Beyer et dans celui de Stosch. D'autres collections importantes lui sont demeurées inconnues. Enfin il n'a pas étudié assez soigneuse-

On a très-peu de renseignements sur son frère Jean-Jacques Lens, né en 1746, à Anvers. Il accompagna le peintre systématique au delà des Alpes, comme on l'a vu plus haut, travaillait dans le même style et habitait Bruxelles. Il y mit encore un ouvrage à l'Exposition de 1813. Que devint-il après cette époque ? Je l'ignore et ne puis dire quand il cessa de vivre.

Dans la route que Lens avait ouverte, ne tarda point à marcher un coloriste mieux doué par la nature. Joseph-Benoît Suvée, fils de Henri Suvée et de Jacqueline de Vriendt, eut pour berceau la ville de Bruges, où s'était épanouie la première fleur de l'art flamand, et pour professeur Mathieu de Visch. Il était venu au monde le 3 janvier 1743. Son talent précoce lui fit obtenir deux fois le prix aux concours nouvellement établis. Alors, comme par l'effet d'une attraction magnétique, le peintre à peine formé se tourna vers la France. Etabli dans la capitale, il y fut reçu membre de la vieille corporation de Saint-Luc, mais l'abandonna pour l'Académie; nommé professeur à l'école gratuite de dessin, ouverte en 1766, il y fit preuve d'un zèle méritoire. Un coup du sort allait l'identifier avec la race française.

En 1771, la lutte de Mars et de Minerve pendant le siége de Troie avait été mise au concours. Suvée y disputa la couronne à Louis David, plus jeune que lui de six ans. Suvée obtint le premier prix ; David,

ment, et par rapport à l'art, les médailles et médaillons qui nous viennent des anciens. Les langues et les coutumes de ces derniers ne lui étaient pas non plus assez familières. » Ce sont les motifs qui ont déterminé Martini à charger le livre de notes et d'additions.

le second. J'ignore où se trouve le tableau du vainqueur; mais la toile de son émule décore une salle du Louvre. Le dieu des sanglantes querelles, blessé par Diomède et tombé de son char, gît sur la terre, levant la main gauche vers la déesse, pour exprimer son indignation et sa fureur : Pallas, qui a dirigé le trait de Diomède, menace le vaincu du geste et du regard. Vénus, couchée sur les nuages et accompagnée d'un amour en larmes, considère avec chagrin la défaite de son amant. On mettrait au bas de cette page le nom de Carle van Loo, que tout le monde y serait pris. C'est exactement sa manière de travailler, son dessin, sa couleur, son élégance coquette. David a figuré l'austère Pallas comme une jolie Parisienne aux cheveux blonds, une caillette du siècle dernier. Aphrodite toute nue a la grâce mignarde du style Pompadour. Il y a dans la couleur une recherche générale des tons agréables, qui dénote l'imitation directe de Boucher, Fragonard, Coypel, Natoire, Lagrenée. Le dieu terrible des combats porte un manteau rose et une cuirasse vert-pomme. Cette première œuvre de Louis David constate que la réaction classique, dont il devint plus tard le chef et l'apôtre, avait commencé avant lui par l'initiative de deux peintres flamands (1).

Le prix obtenu par Suvée lui donnait droit à la pension royale, qui permettait aux vainqueurs d'aller étudier en Italie. Son origine étrangère cependant au-

(1) David travaillait si bien dans le style Pompadour que, trois ans après, en 1774, il put terminer un plafond commencé par Fragonard. De là vient la couleur efféminée dont il ne s'est presque jamais départi.

rait pu servir d'argument contre lui; dans ces temps généreux, personne ne l'invoqua pour lui nuire, et le citoyen de Bruges alla travailler dans la Péninsule avec l'argent de la France.

Mais, avant de partir, il voulut revoir sa ville natale. Dès qu'on y avait appris la décision académique, la population avait illuminé. Quand on sut qu'il allait venir, ce fut bien autre chose! On organisa un somptueux cortége, pour aller au-devant de lui jusqu'à Steenbrugghe. Une cavalcade imposante y accompagnait vingt-sept voitures, prêtées par la noblesse, où étaient assis les lauréats des concours indigènes et les membres principaux de l'Académie. Au lauréat de la France, on avait réservé un carrosse traîné par six chevaux. Une troupe de musiciens et une statue de la Renommée, debout sur un char, la trompette en main, ouvraient la marche. Le cortége s'arrêta d'abord devant l'Académie, où le triomphateur reçut les félicitations des artistes, puis devant l'hôtel de ville, où le bourgmestre et les échevins le complimentèrent, en lui offrant, comme témoignage de haute approbation, deux flambeaux d'argent. Un banquet de cent vingt couverts et une foule de toasts, d'allocutions enthousiastes, complétèrent la fête olympique. Tant l'approbation de la France paraissait alors précieuse aux populations voisines!

Dans la capitale du monde chrétien, Benoît Suvée ne s'occupa pas seulement à perfectionner sa manière; il historia des toiles qui devaient orner l'église Saint-Martin, à Ypres : l'*Adoration des Anges*, la *Purification de la Vierge*, la *Descente du Saint-Esprit*, tableaux qu'on y voit encore. Exposés dans la métropole fran-

çaise, après le retour de l'auteur, ils obtinrent un grand succès. L'absence du peintre avait duré six ans. Lorsqu'il fut installé à Paris pour la seconde fois, en 1778, Louis XVI lui prodigua les commandes : il exécuta ainsi la *Vestale qui fait descendre le feu du ciel,* la *Naissance de la Vierge,* la *Mort de Coligny* (1), les *Fêtes de Palès,* le *Retour du jeune Tobie,* la *Mère des Gracques.* Toujours traité comme un compatriote, il fut élu membre de l'Académie en 1779 et reçu le 29 janvier 1780. Il offrit pour son admission une image allégorique de la Liberté rendue aux arts, sous le règne de Louis XVI, par l'initiative du comte d'Angiviller. Nommé adjoint à professeur le 27 octobre 1781, il monta au grade de professeur le 31 mars 1692. La direction de l'Ecole française, à Rome, s'étant trouvée vacante peu de temps après, il fut choisi pour remplir ce poste; la trombe révolutionnaire l'empêcha de s'y installer. Il ne put en prendre possession qu'à la fin de l'année 1801. Par son influence, l'école fut transférée du palais Mancini, acheté pendant l'administration de Nicolas Vleughels, à la villa Médicis, résidence bien préférable. Nommé chevalier de la Légion d'honneur, le peintre flamand jouissait de toutes les distinctions et de toutes les prospérités, quand une mort soudaine éteignit cette brillante illumination, le 9 février 1807. Il avait soixante-quatre ans. L'hospitalité de la France a duré pour lui après la mort : le catalogue du Louvre le classe parmi les peintres français.

(1) Ce morceau, qui appartenait au Louvre, a été envoyé à Dijon, dans une distribution récente aux musées de province.

Deux toiles vont nous donner la mesure de son talent. La première, que possède le Louvre, figure la légende peu connue de la Vestale qui fit descendre le tonnerre pour ranimer le feu sacré Debout, une main appuyée sur le marbre du sacrifice, la jeune prêtresse invoque les dieux; la foudre sillonne la nue et tombe sur l'autel, qu'embrasse avec terreur la jeune imprudente qui a laissé la flamme s'éteindre. Un vieux prêtre considère d'un œil effrayé la tempête surnaturelle; un autre se tourne vers la statue de la déesse et lui tend des mains suppliantes. Un groupe de prêtresses, agenouillées ou debout, occupe la gauche du tableau et porte l'urne qui renferme l'huile sainte. Différents personnages, abrités sous les colonnes du temple, examinent la scène.

Elle forme un joli tableau, dans le style de Lens, mais d'une facture bien supérieure et d'un aspect plus agréable que les siens. On ne trouve pas ici son type uniforme, aux yeux microscopiques. Les têtes ont de l'élégance; les sveltes proportions des jeunes filles, de la grâce et du charme. Les draperies sont bien jetées autour de leurs corps souples et harmonieux. La composition est simple, mais suffisamment animée; la lumière, distribuée en grandes masses avec adresse. La couleur, bien que dans la tradition académique, a une finesse et un moelleux qui ne laissent pas de plaire. Parmi les tableaux de même nature, c'est une œuvre exceptionnelle.

La *Résurrection du Sauveur*, qu'on admire beaucoup à Bruges, où elle décore, depuis 1783, le maître-autel de l'église Sainte-Walburge, ne m'a pas inspiré une opinion aussi favorable. Vu de loin, le tableau

produit un certain effet et semble d'une belle couleur : on y trouve en réalité quelques souvenirs de la palette flamande. Mais sur tout le reste pèse lourdement l'uniformité de l'art conventionnel, la platitude et la vulgarité bourgeoises. Est-ce le rédempteur du monde, ce paysan stupide qui monte vers le ciel? Son corps même et ses longs bras de manœuvre ont, dans leur gaucherie, une expression de bêtise. On ne pouvait choisir, pour figurer le Sauveur, un modèle d'un caractère plus ingrat. Il nage d'ailleurs dans un ciel presque vide, où apparaissent çà et là quelques anges insignifiants. Un gardien se détourne en faisant un geste académique.

Le talent de Suvée brillait donc seulement par éclairs, dans la vapeur louche et les demi-ténèbres de décadence. La brume et l'obscurité l'aveuglaient en certains moments. Bien qu'il eût, avec Lens, inauguré le mouvement de réaction contre le naturalisme, l'afféterie et la licence du XVIIIe siècle, mouvement auquel les avaient prédisposés les traditions de Lambert Lombard et de Lairesse, Louis-David, doué d'un mérite plus sûr et de facultés plus puissantes, n'eut pas de peine à les éclipser l'un et l'autre, à devenir le chef de l'expédition, comme un grand capitaine enlève la direction d'une campagne aux généraux inférieurs qui l'ont commencée. En Belgique même, ce fut sous sa bannière que l'on s'enrôla : ayant fait un voyage, en 1787, dans les Pays-Bas autrichiens, il sembla y venir prendre le commandement. Au bout de quelques années, ses doctrines avaient tout envahi, du moins à la surface. La conquête de la Belgique, en 1794, accrut son influence. L'art flamand

devint une annexe de l'art français : il emprunta à la nation victorieuse presque toutes ses inspirations et toutes ses ressources. Chose plus étonnante encore! la Hollande conquise subit la même destinée : elle aussi vécut d'emprunts intellectuels, par un phénomène moral identique à la transfusion du sang.

Cette école pseudo-hellénique, où l'on ne trouve plus rien de national, n'est pas faite pour nous intéresser. Le public y tient si peu qu'on laisse partout dépérir ses œuvres. Au premier rang, parmi ses adeptes, brillèrent d'un éclat transitoire Mathieu-Ignace van Brée (1775-1839), Philippe son frère, né en 1786, mort de nos jours, Odevaere, enfant de Bruges, qui termina sa carrière au mois de février 1830, âgé de cinquante-deux ans, Paelinck (1781-1839), dont on rencontre çà et là de jolis tableaux, Navez enfin, le plus ennuyeux de la troupe, qui badigeonnait des toiles sans avoir le moindre sentiment ni de la ligne, ni de la couleur; venu au monde à Charleroi le 16 novembre 1787, il emporta dans sa tombe, le 16 octobre 1869, le système vermoulu de la phalange académique. Elle groupait dans ses œuvres tous les défauts de Louis-David, sans y joindre une seule de ses qualités, unissait une platitude incurable aux prétentions les plus hautes.

Si l'on veut juger, mesurer sa fastidieuse impuissance, qu'on aille examiner tranquillement, au musée d'Anvers, un tableau de Mathieu van Brée, peint en 1827. On y voit un saint personnage, couché dans un fauteuil invraisemblable, qui s'occupe à mourir, en tenant un crucifix à la main. Des gentilshommes viennent d'écrire ses dernières volontés ; une jeune dame somptueusement vêtue se pâme entre les bras d'un

homme qui la soutient. Derrière l'agonisant, un moine lit des prières. Dans l'angle inférieur de gauche, plusieurs individus agenouillés versent des larmes, ou expriment par leurs gestes l'attendrissement que leur cause la fin du pieux moribond. L'œuvre est fade, conventionnelle, académique : le peintre a donné à tous les personnages des têtes insignifiantes, aux lignes molles, des types bonnasses et sans caractère. On ne pourrait imaginer une couleur plus factice, plus bourgeoise, plus dénuée de vigueur. La lumière partout répandue ne produit aucun effet de clair-obscur.

J'avais pris les notes qu'on vient de lire, sans avoir ouvert le catalogue. Quel fut mon étonnement, lorsque j'y lus que cette toile d'opéra-comique représente..... devinez quoi ?.... la *Mort de Rubens !* Le saint personnage qui expire n'a pas la similitude la plus lointaine avec le puissant chef d'école ; la dame pâmée, qui devrait être sa seconde femme, ne ressemble en aucune manière à Hélène Fourment, et Gevaerts, qui la soutient, ne rappelle pas mieux l'ami du grand homme. Et tout cela est rose, vert, bleu, jaune, ponceau, amarante. Quelle charge involontaire ! Et l'on en voit de non moins comiques dans le Musée moderne, à Bruxelles.

CHAPITRE IX

LA RENAISSANCE.

Retour vers la nature, pour échapper aux doctrines conventionnelles. — L'impulsion première vient de Joseph Antonissen, maître d'Ommeganck. — Esquisse biographique. — Tableau de sa main qu'on voit à Lille. — Influence de sa manière sur son élève. — Paul Ommeganck. — Il étudie les maîtres hollandais et imite partiellement leur style. — Ses études au milieu des champs et des bois. — Progrès rapides de sa facture. — Soin avec lequel il peignait les animaux; sa passion pour la lumière. — Il aimait surtout à reproduire les effets du matin. — Jean-Baptiste de Roy, autre peintre d'animaux et de paysages. — Il prend aussi pour guides les maîtres hollandais. — Caractère de ses œuvres. — Joseph de Fassin, né à Liége, cultive également le paysage. — Léonard Defrance, son compatriote, se laisse influencer par lui. — Son goût pour les scènes de la vie familière. — Analogie de son exécution avec les procédés de l'école française. — Louis de Marne, né à Bruxelles.

Pendant que la secte académique cherchait à détourner le cours de l'art national, pour l'égarer parmi les ruines et les bruyères, un groupe d'hommes in-

telligents s'efforçaient comme nous l'avons vu, de renouer la tradition. Mais, quoi qu'on fasse, on ne ressuscite jamais entièrement le passé. La vie a besoin d'éléments nouveaux, de forces juvéniles et d'inspirations matinales. Pour ranimer la peinture flamande tombée en syncope, il fallait trouver des formes, des combinaisons, que le temps n'eût point dépouillées de leur fraîcheur. Et comme nulle doctrine récente ne pouvait guider les esprits, leur fournir des conceptions, des motifs, des ordonnances, des sentiments et des effets ignorés, ce fut la nature, la grande déesse, qui leur vint en aide, changea leur point de vue et modifia le travail du pinceau. La réforme eut donc pour initiateurs les paysagistes de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le vieux génie flamand les conduisait au milieu des pâturages et des troupeaux, dans les vallées plantureuses que veloute une herbe épaisse, dans les forêts tranquilles où bourdonne le chœur immense des insectes ailés.

L'impulsion première vint d'un artiste peu connu, Henri-Joseph Antonissen, maître d'Ommeganck. Il était né à Anvers, le 9 juin 1737. Ses parents, qui tenaient une boutique et avaient du bien, le mirent chez Balthazar Beschey, pour apprendre la peinture : ici donc nous retrouvons encore l'influence propice de ce maître judicieux. Le 9 mars 1758, le jeune élève obtint le premier prix de dessin d'après nature, qui consistait en une médaille d'argent, suspendue à une chaîne de vermeil (1). Dès ses débuts, il avait montré

(1) *Jaerboeck der Gilde van sint Lucas*, par J. B. Van der Straelen, p. 267.

un grand zèle et une application extraordinaire. « Il était de ces hommes que chacun de leur progrès stimule, dit un contemporain, qui, ayant toujours devant les yeux la carrière infinie de l'art, se mettent en garde contre la présomption et l'abattement, deux écueils où viennent échouer une foule d'aspirants à la gloire : il n'avait la conscience de ses dons naturels que dans la mesure nécessaire pour fortifier son courage et soutenir son espérance (1). » Un goût spécial dominait son talent, l'amour de la lumière : il étudiait avec passion les lois, les effets, les jeux et les caprices du brillant fluide. Ommeganck hérita de lui cette affection particulière. Il éclairait donc avec soin ses paysages, et les animait de gais motifs, comme chasses, pêches et autres exercices en plein air, qu'il représentait au moyen de figures ingénieuses, agréables et bien touchées.

Une image champêtre, que j'ai eu l'occasion de voir à Lille, chez M. Lenglart, donnera une idée de sa manière. Elle porte la signature : *H. J. Antonissen F :* 1774. Une paysanne, qui garde ses vaches près d'un massif d'arbres et d'une rivière, aide un pêcheur à déposer sur le bord de l'eau ses filets, dont un jeune garçon placé dans une barque tient l'extrémité. A gauche s'élèvent des rocs empanachés d'arbustes et de ronces ; à droite, au delà du courant, ondoie un paysage montueux et accidenté. Un ciel pâle, chamarré de nues légères, couronne cette simple idylle.

La facture, au point de vue historique, est extrê-

(1) *Lofrede op B. P. Ommeganck,* nitgesproken te Antwer- door Jan. Adr. Snyers; 1826.

mement remarquable. On trouve là le coloris lustré, l'exécution minutieuse, le genre porcelaine, en un mot, qui a régné dans la peinture pendant trois quarts de siècle et n'a été abandonné qu'après 1830. A cet égard encore, Ommeganck a suivi la méthode de son maître. Les arbres sont vivement et agréablement traités; l'air vrai de tous les végétaux indique une soigneuse étude de la nature. Le bouquet d'arbres, qui se dresse près de la rivière, a même une très-belle prestance et se découpe de la façon la plus heureuse sur le ciel éclairé.

Antonissen ne fut pas de son vivant un homme méconnu : on lui rendait justice, au contraire. En 1763, les membres de la corporation de Saint-Luc le choisirent pour doyen. Elu de nouveau dix ans plus tard, ce fut pendant son administration que Marie-Thérèse supprima la ghilde; il eut, en quelque sorte, le triste honneur de lui rendre les derniers devoirs. Le 15 mai 1773, le bourgmestre *intra muros* Van den Cruyce, l'échevin De Wael et le secrétaire de la régence Kannekens, avaient été chargés de procéder à la dissolution de la vieille jurande, qui possédait la liste de ses doyens depuis 1454 et entraînait dans sa tombe la société de rhétorique, nommée d'abord la *Giroflée*, puis le *Rameau d'olivier*. Il fallut bien qu'Antonissen leur remît les clefs du local, les archives et le mobilier de la compagnie. A partir de ce moment, tous les artistes purent exercer leur profession avec une liberté absolue, sans être soumis à aucun règlement.

Depuis 1766, Antonissen était un des confrères généreux qui enseignaient et dirigeaient gratuitement

les études. Tourmenté de temps en temps par la goutte, il n'en conserva pas moins sa bonne humeur et son activité, jusqu'au moment où une courte maladie l'enleva de ce monde, muni des sacrements de l'Église, dans la nuit du 3 au 4 avril 1794, à l'âge de cinquante-sept ans. Il fut enterré le 6, d'une manière solennelle, sous les voûtes de l'église Saint-Paul, construite par les Dominicains.

Antonissen a travaillé à l'eau-forte. Le catalogue de Weigel indique, au n° 5499, une estampe datée de 1767, qui représente les *Bords d'une nappe d'eau,* où des vaches occupent une langue de terre, planche gravée d'après une page d'Albert Cuyp (in-folio). Les toiles de ce maître n'ayant pas été recherchées, on n'en trouve point dans les galeries publiques. Deux petits tableaux de sa main, touchés agréablement et inondés de soleil, furent vendus à Amsterdam, en 1817, cent vingt-sept florins, et un autre du même genre, soixante-neuf. A la vente Gerrit Muller, deux sites montagneux, avec différents animaux et des bergers, coûtèrent aux amateurs trois cent dix florins.

L'élève principal d'Antonissen, Balthazar-Paul Ommeganck, né à Anvers le 26 décembre 1755 et baptisé, le même jour, dans la cathédrale, était fils de Paul Ommeganck et de Barbe Laenen. Son père exerçait le métier d'encadreur, profession qui lui inspira peut-être tout jeune le goût des arts du dessin. Il n'avait pas tout à fait douze ans, lorsqu'il fut inscrit, le 17 septembre 1767, sur les registres de la Ghilde, comme élève d'Antonissen. Il remporta plusieurs prix dans le cours de ses études. Comme presque tous les artistes flamands, il se maria jeune : le 26 juin 1781,

il épousait dans la cathédrale Marie-Jacqueline Parrin, qui avait précisément le même âge que lui, vingt-cinq ans. Cette union féconde donna le jour à deux garçons et à sept filles.

Si Ommeganck apprit d'Antonissen les éléments et la technique de la peinture, si même il en reçut une première impulsion, utile et judicieuse, d'autres maîtres lui enseignèrent la partie la plus élevée, la plus difficile de l'art : je veux dire ces grands hommes, depuis longtemps couchés sous l'herbe des cimetières, qui donnent par leurs ouvrages d'immortelles leçons aux néophytes capables de les comprendre. Il alla surtout à l'école de Pynacker, Dujardin et Moucheron : leurs tableaux tranquilles et moelleux, où la lumière abonde, enveloppe tous les objets, fond toutes les couleurs dans une même gamme, ont évidemment séduit son imagination, exercé l'influence la plus vive sur son talent. Il était né pour ces douces bucoliques, pour ces agrestes rêveries, que ne trouble aucun orage. A vingt-cinq ans, il avait déjà tracé au milieu de la nature les limites de son domaine. On vit alors avec surprise ce Flamand moderne cultiver un genre que les Hollandais semblaient s'être réservé. Comme eux, il étudiait constamment la nature, ses grands phénomènes et ses moindres caprices, cherchait à fixer sur la toile ses formes permanentes et ses grâces fugitives. Montrant dès lors pour les moutons une préference décidée, il les reproduisait d'une manière supérieure. Les spacieux herbages, qui entourent sa ville natale, lui fournissaient d'heureux motifs; mais il allait passer une partie de la belle saison dans la province de Liége. On le rencontrait principalement

aux environs de Huy, de Dinant et de Chaufontaine, copiant un site pittoresque, dessinant quelque troupeau, tâchant de saisir un effet lumineux. Tous les ans, lorsqu'il retrouvait ses paysages bien-aimés, il disait sans doute comme le poëte : « Les voilà ces rochers audacieux et abruptes, qui donnent un caractère de solitude plus profonde à une campagne déserte et sauvage, associant la paix des champs au calme des cieux. Le jour est enfin venu, où je me repose de nouveau sous ce large sycomore et admire les fraîches pelouses, les vergers touffus : ornés de fruits naissants, ils forment de grandes nappes vertes, et, loin de contraster avec les tons du paysage, se confondent par leurs nuances avec les forêts et les halliers. Je les revois, ces haies charmantes, vagabondes, à peine dessinées, ces fermes pastorales que l'herbe enveloppe jusqu'au seuil, et les spirales de fumée qui montent lentement à travers les rameaux (1). »

En 1788 fut organisée à Anvers la Société des beaux-arts : elle se composait d'amateurs et d'artistes, comme toutes les sociétés analogues, et avait pour but de répandre le goût, la connaissance des belles choses, de soutenir les jeunes talents, d'honorer, de stimuler au travail les talents accomplis. Elle devait faire chaque année une exposition publique. Ommeganck fut un de ses fondateurs et un de ses membres les plus actifs. Quelques villes flamandes imitèrent l'exemple que leur donnait Anvers, et plus tard la compagnie primitive s'étant développée, enrichie,

(1) Wordsworth : *Lines composed a few miles above Tintern abbey.*

ayant obtenu après 1815 l'appui de l'autorité supérieure, s'intitula fièrement *Société royale pour l'encouragement des beaux-arts*.

Mais à peine venait-elle de s'établir que la révolution brabançonne troubla le pays, étonna l'Europe de ses farces violentes et de ses pieusespantalonnades. On vit des moines porter le sabre et faire le coup de feu, comme pendant les scènes de la Ligue. A cette comédie larmoyante succéda bientôt le drame terrible et salutaire de la révolution française. Pendant douze ans la tempête gronda sur les provinces belges. La guerre et la politique, la haine et la passion des réformes, l'inquiétude et la peur firent négliger les beaux-arts. Un double enthousiasme, une persévérance invincible furent nécessaires à ceux qui les cultivaient. Heureusement pour lui, Ommeganck portait cette armure défensive : l'abattement et la tristesse n'avaient pas prise sur lui. Pendant qu'on se disputait et se battait, que les vieilles lois sociales tombaient en ruine, le studieux observateur cheminait ou étudiait dans les *Hautes-Fagnes*, ces grandes bruyères des Ardennes, longeait les bords de la Meuse, fouillait les bois et cherchait la solitude. On ne put croire qu'un homme fût préoccupé de moutons, d'herbe fraîche et de beaux arbres, quand l'Europe tout entière devenait une sanglante arène. Un détachement de troupes françaises prit Ommeganck pour un espion qui dissimulait, l'arrêta et le mit sous les verrous; ses croquis et ses ébauches furent envoyés à Paris comme pièces de conviction. Pendant qu'il attendait la réponse, qui devait décider de loin pourquoi il se promenait sous l'ombrage des chênes, une personne de Dinant, avec

laquelle il était fort lié, apprit sa mésaventure. Ce digne ami s'occupa aussitôt de lui faire rendre la liberté, en prouvant que la guerre et la politique ne l'intéressaient pas le moins du monde. Ommeganck alla de nouveau passer des journées laborieuses et tranquilles dans les frais vallons où serpentent la Meuse, l'Ourte et l'Amblève, sur ces montagnes poétiques où des roches calcaires opposent leurs teintes grises au noir feuillage des sapins, à la verdure plus pâle et plus riante des hêtres.

Absorbé à ce point par l'amour du travail, par la contemplation de la nature, Ommeganck devait perfectionner chaque jour sa manière. Il n'avait pourtant pas la physionomie d'un rêveur : c'était un homme robuste, aux sourcils fortement dessinés, aux grands yeux, aux traits énergiques. Son insouciance pour tout ce qui ne concernait point directement son art allait cependant si loin, qu'elle lui faisait même oublier la gloire. Un de ses amis voulut réparer, autant que possible, les effets de cette indolence. Ommeganck avait peint un dessus de piano, conformément à un ancien usage, et avait déployé dans ce morceau toutes ses qualités. Son fidèle admirateur envoya le panneau en France, à l'Exposition de 1799. La démarche clandestine eut un plein succès : la foule curieuse et les juges éclairés louèrent également l'œuvre pastorale, qui obtint le premier prix de paysage.

L'Exposition de 1805 augmenta en France la réputation du peintre flamand. Un morceau qu'il y envoya lui-même fut très-bien accueilli par le public. Le gouvernement l'acheta pour le Musée du Luxembourg, et l'Institut nomma l'auteur un de ses membres cor-

respondants. A l'Exposition de 1808, on lui décerna une médaille d'or; Immerzeel prétend même que l'impératrice Joséphine voulut, dès ce moment, avoir un tableau de sa main chaque année. A force de labeur, il était devenu un homme célèbre, mais hélas! il avait cinquante-trois ans.

L'âge toutefois ne pesait point à sa vigoureuse constitution : il n'avait rien perdu de sa force, de sa verve, de son enthousiasme. Ses tableaux avaient la même fraîcheur que jadis et attestaient une plus grande expérience. Il étudiait, composait avec autant de soin que pendant sa jeunesse. La nature, qui avait été son institutrice, qui le conseillait encore, était devenue depuis longtemps pour lui une compagne indispensable, une amie toujours recherchée. Il fallait à son imagination, comme à sa poitrine, l'air pur des hauts lieux, l'haleine embaumée des forêts. Une légère brume, flottant sur la campagne, enchantait sa vue, un rayon de soleil entre deux nuages l'exaltait. De là cette minutieuse vérité que l'on admire dans ses tableaux. Non-seulement on reconnaît au premier coup d'œil la saison de l'année qui s'y trouve peinte, mais la période à laquelle cette même saison est parvenue : la couleur des arbres, les tons de la lumière, les fleurs disséminées dans le gazon ne laissent aucun doute. L'heure du jour ne se manifeste pas moins évidemment. La pâleur des premiers rayons lumineux, et la longueur des ombres, la rosée qui brille sur l'herbe et sur les feuilles, la vapeur qui nage dans l'air et affaiblit toutes les nuances, indiquent assez le matin. Mais le brouillard se dissipe, l'astre inépuisable verse des flots d'or; l'ombre s'est condensée autour des arbres, sous leur

tente de verdure ; la fraîcheur s'y est aussi retirée, l'implacable soleil de midi va bientôt embraser l'atmosphère, alourdir les rameaux. Notre artiste aimait beaucoup les heures qui précèdent ou qui suivent l'extrême chaleur du jour : le flamboyant éclat du soleil à son zénith l'effrayait et le décourageait.

Un de ses tableaux, gravé par Piringer, exprime parfaitement la langueur d'une chaude après-midi. Le soleil penche vers l'horizon, mais la fraîcheur du soir ne se fait pas encore sentir. Les rayons de l'astre puissant illuminent les nuages qu'il a formés lui-même, et dorent une campagne solitaire. Accablé par le poids du jour, un berger s'est endormi sur le gazon, derrière un massif d'arbres élégants, qui le protégent comme un rideau. Son sommeil tranquille fait plaisir à voir. Un âne, des chèvres, des moutons, les uns couchés, les autres debout, occupent le milieu de la toile. A gauche, une source environnée de fleurs et de blocs pierreux dort dans son bassin agreste. Un roc pavoisé de buissons et d'arbres nains s'élève au dessus. Des collines onduleuses, où un ancien château émerge de la verdure, comme une île qui sort des vagues, forment la perspective et se baignent joyeusement dans la lumière. C'est une œuvre excellente, qui nous transporte en imagination au milieu du site embrasé ; pendant qu'on la regarde, il semble que la douce mollesse des heures brûlantes vous gagne peu à peu.

En général, Ommeganck préférait le matin au soir ; deux tableaux excellents témoignent de cette prédilection, l'un que possède le musée d'Anvers, l'autre qui orne le Musée moderne, à Bruxelles. Le

premier figure une matinée vaporeuse. Le soleil vient de se lever, car ses rayons effleurent presque horizontalement la campagne. Une brume parfaitement rendue enveloppe dans le lointain les collines. Au second plan, une chaumière, un bouquet d'arbres; plus près, quelques moutons et deux chèvres, puis derrière, d'autres moutons et d'autres chèvres, le pâtre avec son chien et une paysanne montée sur un âne. De véritables rayons de soleil semblent éclairer trois animaux. Tous les effets de lumière, du reste, sont étonnants, même à une grande distance, et une moëlleuse harmonie ajoute au charme du tableau. La seconde toile représente une *Matinée dans les Ardennes*. Un flot de poétiques rayons glisse sous les ramures, éclaire le paturin et la laine des brebis. Dans une mare, à droite, piétinent lourdement des vaches. L'ensemble et les détails ont un air naturel, qui fait illusion, et l'harmonie générale séduit, flatte le regard, comme une suave mélodie flatte les oreilles.

Mais si la grâce des premières heures charmait surtout Ommeganck, son imagination ne reculait point devant les approches de la nuit, et, quand il l'a voulu, il a su très-bien les représenter. Le Louvre possède un tableau de ce genre. Le soleil vient de disparaître après un long jour d'été. Sa lumière flotte à l'occident, au milieu des nuages et des vapeurs. Fatigué par la température, le berger aux pieds nus, qui garde ce troupeau, s'est assis, ou, pour mieux dire, s'est à demi couché sur l'herbe. Les moutons eux-mêmes ont pris sur le vert pâturage l'attitude nonchalante du repos. Un seul, resté debout, frotte sa tête contre le tronc d'un chêne, qui projette élégamment

ses branches. Plus actives et plus tenaces, deux chèvres ont escaladé un bloc de pierre, où les attiraient des broussailles et des plantes échevelées. Des collines, qui montent de gauche à droite, composant le fond du paysage. On voit bien que c'est le soir d'un beau jour, car le fluide éclatant pénètre partout, enveloppe tous les objets. La suavité, l'harmonie de la couleur augmentent le poétique effet du tableau : on sent le calme de la nature qui se prépare au sommeil.

Les animaux que Paul Ommeganck place dans ses agrestes perspectives ne sont pas moins bien rendus que le site lui-même. Aucun artiste n'a mieux peint les moutons, avec leur laine serrée, leurs yeux tranquilles, leurs pieds minces et délicats. Ses chèvres ont aussi toute la vivacité capricieuse, toute l'élégance de leur race : elles font penser immédiatement aux prairies escarpées des Hautes-Fagnes. Et ces vaches, comme elles ruminent lentement sur l'herbe! Comme elles paraissent satisfaites de leur pâture, de la fraîcheur de l'ombre et de la douceur de l'air! Dans d'autres tableaux, où la lumière les inonde, comme elles semblent chercher du regard un abri, quelque roche qui les protége contre les aiguillons brûlants du soleil!

« Relativement à la facture, dit Adrien Snyers, on ne peut méconnaître que l'exécution d'Ommeganck est en même temps moelleuse et très-finie. La plupart de ses ouvrages nous montrent une couleur chaude et harmonieuse. Il arrive à de grands effets par des moyens très-simples, très-naturels. Peu d'artistes fameux ont su reproduire plus habilement la lumière et observer plus fidèlement les lois de la perspective, soit linéaire,

soit aérienne; sous presque tous les rapports, il mérite d'être comparé aux vieux maîtres hollandais. »

La conversation d'Ommeganck excitait vivement l'intérêt de ses auditeurs : il avait beaucoup réfléchi et connaissait à fond les secrets de son art. Aussi les peintres d'Anvers étaient-ils fort désireux de l'accompagner dans ses promenades, pour entendre ses observations. L'âge avait beau blanchir ses cheveux, il n'attiédissait point son amour de la poésie rustique et des scènes champêtres. A plus de soixante ans, il pouvait dire encore, avec Byron : « Que de fois nous oublions le cours du temps, lorsque nous sommes seuls, en admiration devant le trône immense de la nature, devant ses forêts, ses nappes d'eau, ses déserts, profonde réplique de son intelligence à la nôtre! Ne sont-elles pas vivantes, les étoiles et les montagnes? Les flots n'ont-ils point une âme? Les grottes humides laissent-elles couler sans émotions leurs larmes silencieuses? Non, non, tous les objets, toutes les puissances de la création nous recherchent, nous attirent vers leurs sphères, brisent avant l'heure nos terrestres chaînes et plongent notre esprit dans le grand océan, où nous perdons la conscience de notre égoïste et vaine identité. Qui pense à lui-même, quand il regarde les cieux? »

Quoique Paul Ommeganck se fût livré sans partage à des travaux bien éloignés du genre historique, non-seulement il reconnaissait la supériorité de ce genre, mais il parlait des peintres qui l'ont traité le mieux avec une sorte de vénération. Mainte fois on le vit comme fasciné devant un chef-d'œuvre. Aucun membre de la société des beaux-arts ne veillait plus

attentivement à la conservation des tableaux que possède le musée d'Anvers ; aucun ne ressentit une douleur plus vive, quand on les transporta au Louvre. Lorsque ses collègues et lui se réunirent, en juillet 1815, peu après la bataille de Waterloo, pour aviser aux moyens de les recouvrer, il manifesta une extrême impatience d'atteindre ce but. Montrant la nécessité de mettre à profit les circonstances, il rappela quelle douleur avait fait naître dans la population, et spécialement parmi les artistes, la perte de ces œuvres excellentes, développa tous les motifs qui autorisaient à les réclamer, signala les avantages qu'en retirerait l'école nationale. On rédigea conséquemment une pétition au roi, où figuraient la plupart de ses idées. Mais ce n'était pas une petite affaire que d'obtenir la restitution des précieuses toiles. On nomma une commission pour aller à Paris faire de pressantes démarches ; Ommeganck, Pierre van Regemorter et Odevaere la composaient. Notre artiste ne se ménagea point, et le succès fut dû, en grande partie, à son activité. Pour le récompenser de son zèle, le roi Guillaume le nomma chevalier du Lion néerlandais (1).

(1) Immerzeel prétend que notre paysagiste, devant surtout sa réputation aux Français, crut bienséant de se tenir à l'écart, de laisser agir ses collègues. On avait mal renseigné le biographe hollandais : Ommeganck fut loin de montrer la réserve dont il parle. L'éloge prononcé, vingt-cinq jours après sa mort, devant la société des Beaux-Arts, où tout le monde l'avait connu, renferme ce passage décisif : « Je n'ai pas besoin de vous dire, Messieurs, quelle part il a prise à la tâche difficile de recouvrer ces objets précieux, que de chagrins, que de soucis elle lui occasionna, que de mouvement il dut se donner avec ses braves collègues ; je ne vous apprendrais rien. Il me suf-

Ommeganck réussissait à force de travail et de mérite : la nature ne lui avait pas donné ce caractère engageant qui facilite, qui anime les relations ; il était généralement taciturne, concentré en lui-même, presque sévère. Dominé par son amour du bien et du beau, par sa passion pour l'art, il ne mettait de verve dans un entretien que s'il tombait sur des matières conformes à ses prédilections. Mais là encore il fallait que ses interlocuteurs n'eussent pas des opinions trop différentes des siennes. Venaient-ils à le contrarier, il gardait le silence. Tenant par-dessus tout, comme beaucoup d'hommes supérieurs, à ses idées systématiques, il n'aimait point les voir mises en question et ne voulait pas se donner la peine de les défendre. Que lui importait que l'on pensât de telle ou telle façon ! Étudiant, travaillant, cherchant pour lui-même, il se souciait peu de faire partager ses convictions et désirait plutôt les abriter comme une arche

fira de déclarer, pour l'honneur de sa mémoire, que tous les bons Néerlandais lui devront, comme nous, une éternelle reconnaissance, devront unir son éloge aux actions de grâce méritées par le souverain, qui, dans les premiers jours d'un règne bienfaisant, a su nous remettre en possession de ces magnifiques trésors. » Immerzeel a donc tort de nier les démarches d'Ommeganck. Il affirme cependant que son intervention causa aux Français le plus violent dépit. Le peintre ayant exposé à Paris, peu de temps après, un tableau peint sur bois, un patriote offensé le raya, dit-il, d'un coup de couteau. L'artiste flamand tâchait de réparer le désastre, lorsqu'un amateur voulut lui acheter le morceau *comme il était*. Ommeganck aima mieux le réparer. Il attribuait à l'envie, passion universelle, et non point au ressentiment des Français, l'acte brutal qui avait endommagé son œuvre.

sainte, les soustraire au contact des mains profanes. Cette réserve, cette indépendance, cette concentration morale nuisent plus que tous les vices dans le commerce du monde. La foule aime les hommes qui se livrent complétement à elle, ou qui, du moins, paraissent s'y livrer. La réflexion et le travail assidu communiquent pourtant aux manières une certaine raideur, à l'esprit un goût marqué pour l'isolement. On devrait respecter ces indices de nobles habitudes, ces traces de laborieux efforts, comme on respecte les chevrons et les cicatrices d'un vieux soldat. Mais le vulgaire ne montre d'indulgence qu'à l'égard de ceux qui n'en méritent aucune.

On trouvait chez Ommeganck toutes les vertus généralement associées aux caractères comme le sien. Malgré la froideur de son abord, c'était un ami sincère et dévoué; il se montrait obligeant, cordial même, envers les personnes qu'il jugeait dignes de son estime. Il aimait l'ordre, la régularité; il était économe. N'ayant point d'ambition et craignant les perfidies du sort, il n'aurait pas joué un bien positif contre une amélioration douteuse, risqué des avantages certains dans l'espoir de faire fortune. Religieux par sentiment aussi bien que par conviction, il édifiait la pieuse bourgeoisie d'Anvers. Toutes ses actions témoignaient de la plus complète droiture, et on aurait pu le proposer comme modèle aux pères de famille.

L'heure où il devait quitter ce monde arriva néanmoins. Le scrupuleux artiste mourut à Anvers le 18 janvier 1826, âgé de soixante et onze ans, et fut enseveli, le 21 du même mois, dans l'église de Saint-Charles-Borromée, suivant un usage que l'on observe encore

en Belgique pour les hommes célèbres et pour quelques personnages de la haute aristocratie. Ommeganck était veuf depuis le 26 novembre 1820. Il doit avoir fait usage de mauvaises impressions ou de mauvaises couleurs, car un bon nombre de ses toiles sont affreusement craquelées. On vendit, une année après sa mort, les dessins et tableaux qui se trouvaient chez lui au moment de son décès.

Paul Ommeganck n'a publié ni livre ni brochure. Toutefois, ayant été nommé membre de l'Académie néerlandaise, il adressa deux mémoires à la Société, l'un concernant le beau idéal, l'autre concernant les procédés pour peindre sur un fond clair ou sur un fond de couleur sombre. Je ne crois pas qu'on les ait jamais imprimés.

Une sœur d'Ommeganck, Marie-Jacqueline, née à Anvers et baptisée dans la cathédrale, le 14 août 1760, cultiva comme lui l'art du paysage. Un nommé Henri-Arnould Myin, né aussi à Anvers, le 27 novembre 1760, qui apprenait la peinture chez son frère, s'étant épris d'elle, lui offrit la couronne nuptiale et le bouquet d'oranger. Leur union fut célébrée à l'église Saint-Georges, le 16 mai 1786. Tous deux suivirent les traces de Paul, tous deux mirent des toiles, en 1789 et 1790, aux expositions de la société des Amis des arts. On voit des tableaux d'Arnould Myin dans un assez grand nombre de collections, entre autres dans celle de M. Brentano, à Amsterdam, qui possède de lui deux paysages avec des moutons. Il mourut le 5 avril 1826 et fut inhumé dans l'église Saint-Willebrord. Sa femme lui survécut longtemps, car elle ne l'alla retrouver sous sa dalle funèbre que le 16 décembre 1849.

Une des sept filles de Paul Ommeganck, mariée à M. Gabriel Baesten, montra aussi quelque mérite en faisant usage de la palette et du pinceau.

Le retour vers la nature, vers les champs et les bois, auquel son père avait dû des inspirations fécondes, inspira un autre artiste belge, venu au monde peu de temps après lui, Jean-Baptiste de Roy : il était né à Bruxelles, le 29 mars 1759. Il montra un goût précoce pour la peinture; son brave homme de père, qui remarquait sa passion enfantine, au lieu de se gendarmer, de lever les bras au ciel et de froncer les sourcils, aima mieux lui aplanir le chemin. Ayant fait plus tard avec lui un voyage en Hollande, les œuvres supérieures que le jeune homme y admira lui causèrent une émotion très-vive, dégagèrent de leur énveloppe ses préférences secrètes : il choisit le genre des animaux et, depuis lors, étudia sans relâche la nature. Nul maître capable de l'influencer ne dirigea son esprit et sa main : les vieux peintres hollandais furent ses instituteurs. Le Musée moderne, à Bruxelles, renferme une de ses toiles, qui figure un troupeau de vaches, éclairé par un ciel orageux. Le charme principal de l'œuvre consiste dans un effet de lumière singulier, presque fantastique. La musculature des vaches est un peu trop mollement accusée. La manière douce et vaporeuse a quelque analogie avec celle d'Ommeganck. De Roy aimait beaucoup enseigner, forma un grand nombre d'élèves et mourut à Bruxelles le 7 janvier 1839. Le musée de Gand contient une de ses meilleures toiles, un troupeau de vaches qui sort d'un bois et traverse une flaque d'eau pour aller au pâturage.

Un des phénomènes les plus intéressants de l'histoire est la coïncidence des opinions, des sentiments, des efforts, pendant plusieurs générations, parmi les écrivains, les artistes, les hommes d'Etat, sans qu'ils aient eu aucun rapport l'un avec l'autre et se soient entendus. Cet accord involontaire dérive des sources les plus profondes de l'activité humaine : il tient au mouvement général des esprits et aux nécessités logiques des positions. Tandis que les Flamands, pour guérir la peinture malade, pour lui rendre quelque force et quelque verve, imploraient la nature, lui demandaient son aide et ses conseils, les Wallons tendaient aussi vers elle leurs mains suppliantes. Le chevalier Henri-Joseph de Fassin, né à Liége le 20 avril 1728, dans une famille noble, ayant appris le dessin pour son plaisir chez le peintre Jean-Baptiste Coclers, puis porté les armes sous le drapeau de la France, avec l'uniforme des mousquetaires gris, échangea, moitié de gré, moitié de force, à l'âge de trente-huit ans, l'épée contre le pinceau. Lui aussi traita des sujets rustiques; mais, n'ayant pas la haute inspiration des hommes supérieurs, il ne puisa pas directement aux sources de la réalité les éléments qu'il mettait en œuvre : il étudia les champs et les bois, les fleurs et les ruisseaux, les collines et le ciel, la lumière et les pénombres dans les tableaux de Berghem, Jean Both et Francisque Millé.

Un autre Liégeois, Léonard Defrance, venu au monde le 5 novembre 1735, après avoir eu aussi pour maître Jean-Baptiste Coclers et fait un long séjour en Italie, revint sur les bords de la Meuse en 1764. Il pratiquait son art comme un véritable indus-

triel, quand le chevalier de Fassin redressa son attitude, lui inspira une noble ambition. Un voyage exécuté d'un commun accord dans les Provinces-Unies accrut l'intimité du noble coloriste avec les maîtres hollandais, leur soumit le pinceau de Léonard. Mais ce furent les tableaux de genre, les scènes de la vie domestique, et non les paysages, qui charmèrent Defrance : il ne traita plus d'autres sujets. Une résidence à Paris, où il entra en relations avec le peintre Fragonard, acheva de déterminer sa manière : il adopta la couleur, le dessin, les tons clairs, argentés, la lumière partout répandue de l'école française, et appliqua cette forme à des données licencieuses, ou à des motifs vulgaires.

Deux tableaux que j'ai vus, à Bruxelles, chez M. Charles Desoer, donnent une idée exacte de son style. Sur l'une de ces toiles, la *Vente du poisson à la criée*, toutes sortes de figures communes entourent la baraque où pérore le trafiquant, ouvrières, domestiques, manœuvres, bourgeois, et un énorme moine, véritable charge qui trahit les opinions démocratiques de l'auteur. Un second moine, au premier plan, marchande à une jeune personne une anguille qu'il tient dans sa main robuste et qui paraît vouloir s'élancer en frétillant sur la débitante, insinuation libertine de très-mauvais goût. Dans tout le tableau, comme dans certaines productions françaises, domine la couleur gris de perle : le ciel est gris, les maisons sont grises. C'est aussi une page claire et moelleuse, avec un ciel gris, avec un fond gris, que la *Parade de saltimbanques*. Le principal personnage, qui doit être un marchand de spécifiques ou un arracheur de dents,

porte un splendide costume rouge : il est monté sur une estrade protégée par une toile ; des badauds de toutes les classes se pressent autour de lui pour l'entendre. Mais il paraît qu'il assaisonne ses discours de plaisanteries peu décentes, car elles scandalisent une jeune dame, qui prend le parti de s'éloigner. Deux amoureux, assis dans l'ombre des tréteaux, profitant de ce que les regards sont tournés ailleurs, se serrent de près avec une impatiente familiarité. Une rue, que l'on voit perpendiculairement, forme la perspective sur cette toile, comme sur la précédente.

Le chevalier de Fassin mourut le 21 janvier 1811 ; Léonard Defrance, le 24 février 1805.

Jean-Louis Demarne, dont les travaux ont la plus grande analogie avec ceux du dernier coloriste, vit le jour à Bruxelles, en 1744. Mais ce fut à Paris même qu'il fit ses études : il y vint à l'âge de douze ans et eut pour maître un artiste obscur, nommé Briard, chez lequel il ne travailla pas moins de huit ans. Il essaya d'abord de monter dans les hautes sphères, de gravir jusqu'aux sommets olympiques; mais il avait l'haleine trop courte et s'arrêta en chemin. Au concours de 1774, où Louis David fut couronné, il lui disputa vainement le prix. Demarne obtint plus tard à l'Académie royale, en 1783, le titre d'agréé, limite que son ambition ne dépassa jamais. Les sites et les personnages les plus ordinaires, cours de fermes et cours d'auberges, chemins tournants, prairies bordant les rivières, grandes places des villages, issues des bois, où les vaches, les bœufs, les moutons, les chevaux, les ânes, les poules, les oies et les canards, disputent l'attention du spectateur aux paysans, hôte-

liers, manœuvres, petits bourgeois et servantes, conscrits et mendiants, séduisirent son esprit, tentèrent son pinceau, formèrent son domaine spécial. Plusieurs voyages qu'il fit dans les vingt-deux Cantons l'approvisionnèrent de sujets rustiques. Parmi ses devanciers, Karel Dujardin avait ses préférences. De son vivant même, des amateurs passionnés collectionnaient ses tableaux. Les meilleurs, dit-on, furent ceux qu'il exécuta de 1792 à 1808. Sa manière de composer est vive et agréable, sa couleur naturelle et gaie, sa facture soigneuse, ses types sont vrais; il y a partout, dans ses images rustiques, de l'air et de la lumière. Ici encore un fond de goût flamand se trouve associé à une forme, à une touche, à des procédés d'origine française. Demarne avait quatre-vingt-quatre ans, lorsqu'il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. L'année suivante, il mourut à Batignolles, le 24 mars 1829.

CHAPITRE Xme ET DERNIER

LA RENAISSANCE.

LÉOPOLD BOILLY, né à Lille, associe le goût flamand aux procédés français. — Précocité de son talent, rapidité de son travail. — PIERRE VAN REGEMORTER, peintre de paysages. — Il aimait surtout les effets de nuit et le clair de lune.— FRANÇOIS KINSON, habile portraitiste. — Après avoir débuté dans la ville de Bruges, il obtient en France de grands succès. — La famille Bonaparte, Louis XVIII et Charles X l'emploient comme peintre officiel. — JEAN-FRANÇOIS VAN DAEL, peintre de fleurs. — Il vient s'établir en France, où on le comble de biens et d'honneurs. — Caractère spécial de sa facture. — La famille REDOUTÉ. — PIERRE-JOSEPH, le membre le plus habile, peintre de fleurs et de végétaux. — Pendant cinquante ans, il orne d'estampes les principaux ouvrages de botanique et d'histoire naturelle. — EUGÈNE VERBOECKHOVEN, dernier coloriste flamand, né dans le XVIIIe siècle. — Il est le continuateur d'Ommeganck. — Tableaux du *Musée moderne*. — Toile mate qui est un chef-d'œuvre. — Effet produit par la révolution de 1830. — Les peintres nouveaux abordent les genres supérieurs. — Manque d'unité, de caractère général. — Débuts récents : la palette des anciens maîtres flamands est retrouvée. — CONCLUSION.

Louis-Léopold Boilly, né en 1761 à La Bassée, près de Lille, montra par le caractère de ses œuvres qu'il

appartenait à la race flamande. Ses tableaux se groupent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, avec les toiles des deux artistes précédents. Il choisissait toujours ses motifs dans la vie réelle, les traitait avec le soin minutieux, avec la précision des vieux maîtres néerlandais. Sa précocité, la rapidité de sa main, son assiduité au travail indiquaient aussi son origine. Dès l'âge de onze ans, il peignait un *Saint Roch guérissant les pestiférés*. L'année suivante, il exécuta un *Convoi funèbre*, où tous les personnages qui avaient suivi la bière étaient reproduits d'après nature. De 1777 à 1779, en pleine adolescence, il expédia dans la ville d'Arras plus de trois cents portraits. Fixé à Paris vers l'âge de vingt-cinq ans, il y multiplia les tableaux de mœurs contemporaines, les épisodes familiers, les images de personnes vivantes, les toiles et les dessins, avec une abondance prodigieuse. Il unissait au goût flamand, pour les scènes vulgaires et les scènes intimes, le coloris, le dessin, la composition, le système lumineux de l'école française pendant le siècle dernier. Même dans sa vieillesse, il ne quitta jamais le pinceau, et termina sa longue carrière à Paris, le 5 janvier 1845. On n'estime pas à moins de cinq mille le nombre des portraits qu'il a exécutés. Ses autres ouvrages stimulent souvent l'attention, comme les scènes de Greuze, par des ordonnances réfléchies et des intentions calculées.

Un peintre flamand, auquel les amateurs et critiques des Pays-Bas accordent une certaine importance, Pierre-Jean van Regemorter, cultiva le paysage pur et simple, où les objets inanimés forment l'élément principal. Né à Anvers, il fut baptisé dans la cathé-

drale le 8 septembre 1755. Après avoir commencé chez les Jésuites ses humanités, il abandonna les études littéraires pour le crayon et le pinceau. Mais ses efforts, pendant longtemps, ne furent point heureux : il traînait toujours parmi les derniers élèves, aux cours publics de l'Académie. Une superbe collection de tableaux, que possédaient deux amateurs, Jean Pilaer et François Beeckmans, parut agir plus favorablement sur lui que les leçons de ses professeurs : admis dans ce sanctuaire avec l'autorisation d'y travailler comme il voudrait, il montra bientôt une grande intelligence et une extrême facilité de pinceau. Les deux hommes de goût remarquèrent ses aptitudes nouvelles : ils lui conseillèrent de ne pas se borner à produire, de mettre sa dextérité au service des anciens peintres, en restaurant leurs tableaux. Il y consentit et devint un habile médecin des toiles malades. Pendant dix ans, il soigna la collection de ses protecteurs, sans cesser de travailler pour son compte. Il imitait souvent les anciens coloristes, mais n'en gardait pas moins une certaine originalité.

Parmi les scènes de la nature, il aimait beaucoup les heures mystérieuses de la nuit et reproduisait avec un talent spécial les effets du clair de lune. Mais les divers aspects, les sites les plus frappants du monde inanimé ne l'occupaient pas seuls : il traitait aussi des données familières, des sujets empruntés à la vie domestique. Le Musée moderne, à Bruxelles, renferme un paysage de sa main. Il figure les bords d'une rivière, que domine une forte éminence, couronnée par un château : une ligne d'arbres borde une route qui vient aboutir à l'humide courant. Des vaches, des

moutons, un paysan et une paysanne vont le franchir à gué. Dans le lointain, sur la droite, on aperçoit une chaîne de collines. C'est une œuvre agréable, d'une bonne touche, avec des parties excellentes et un ciel bien peint ; mais la lumière manque, les couleurs ont poussé au noir, et le peu de rayons qui éclairent le paysage sont mal distribués.

Jean van Regemorter eut pour élèves son fils, Ignace et Mathieu van Brée. Il mourut à Anvers, le 17 novembre 1830. On voit rarement de ses ouvrages, ou, quand on les a devant les yeux, on ne sait pas qu'ils sont de lui ; mais Joseph van den Berghe et N. Claessens ont gravé un bon nombre de ses compositions.

Le portrait, cette lutte directe et sans merci contre la réalité, devait aussi avoir ses champions heureux, du moment qu'on revenait au principe de l'observation.

Le mieux doué, François-Joseph Kinson, eut pour berceau, eu 1771, la ville de Bruges, où son père s'était rendu célèbre, comme forgeron, par son habile manière d'exécuter les balustrades, les grilles et autres ouvrages en fer. Il apprit sur place les éléments de son art, puis commença tout jeune à reproduire les traits des personnes qui avaient la bourse garnie. Encouragé par le succès, il alla chercher des modèles plus ou moins vaniteux parmi les citoyens de Gand et de Bruxelles. Mais, comme beaucoup d'artistes flamands, c'était en France qu'il devait trouver la gloire et la fortune. Il vient donc s'établir à Paris, remporte daus un concours public, en 1799, un prix de 1,000 francs, expose sans relâche des portraits

qu'on admire, épouse en 1801, à Blois, Mlle Leprince, fille unique de l'ancien architecte du roi, qui lui apporte en mariage 10,000 livres de rente. C'était une chance admirable, et je doute que jamais homme de mérite, venu de France ou d'ailleurs, en ait trouvé une pareille en Belgique. La faveur du sort continue : François Kinson retrace divers membres de la famille impériale, expose en 1808 *leurs augustes images* (style du *Moniteur*), obtient la grande médaille d'or, est nommé peintre officiel de Jérôme Bonaparte. Mais le récit de toutes ses prospérités nous conduirait trop loin. La chute de l'Empire ne renversa pas la fortune de l'artiste émigré ; il occupa près de Louis XVIII et de Charles X la même position qu'auprès du roi de Westphalie.

Le portrait de la duchesse de Berry, assise avec sa petite-fille devant le buste de son mari assassiné, causa une telle émotion au premier souverain, qu'il fondit en larmes et nomma aussitôt Kinson chevalier de la Légion d'honneur. Tous ses portraits se distinguent par d'heureuses attitudes, par une complète ressemblance, une touche moelleuse, une facture patiente et délicate : il les agençait avec beaucoup de soin, de réflexion, comme des tableaux d'histoire. On ne peut nier que sa couleur soit brillante et juste, mais elle est trop minutieusement appliquée, trop émaillée, elle rappelle trop les images sur porcelaine. Retourné dans sa patrie après la révolution de juillet, Kinson mourut à Bruges le 18 octobre 1839.

La peinture des fleurs et des fruits, très-cultivée pendant tout le XVIIIe siècle, se ranima, s'épanouit au souffle nouveau, qui passait comme une haleine prin-

tanière sur le sol de l'art flamand. Le 27 mai 1764 naissait à Anvers un digne successeur des Brueghel, des Seghers et des Verendael. Il se nommait Jean-François van Dael. Placé dès l'âge de douze ans chez un peintre de décors et de voitures, où le Hollandais Van Spaendonck avait aussi expédié de la besogne, il mêlait à son vulgaire labeur les études sérieuses qu'il faisait dans les salles de l'Académie. Après avoir obtenu deux années de suite, en 1784 et 1785, le premier prix dans cette école supérieure, il voulut élargir son horizon, agrandir sa carrière, et partit pour la France. Mais là il lui fallut se contenter d'un début modeste : on l'employa comme peintre en bâtiments, on lui fit orner les châteaux de Saint-Cloud, de Bellevue et de Chantilly. Peu à peu néanmoins il abandonna ces travaux inférieurs, concentra ses efforts dans le gracieux domaine où il devait régner en magicien, comme Prospéro dans son île enchantée. La duchesse d'Orsel acheta pour douze louis son premier tableau de fleurs ; puis le succès arriva, tel qu'un bon génie, le sourire à la bouche, la lumière au front, les mains pleines d'or et de couronnes. Dès l'année 1793 Van Dael obtenait un logement au Louvre. L'Empire ne le favorisa pas moins que la République : Napoléon, cet audacieux entrepreneur de spectacles, qui fatiguait l'Europe de son cruel charlatanisme, sa première femme, ancienne maîtresse de Barras, et l'impératrice Marie-Louise, aimaient les tableaux du peintre anversois et lui en commandèrent, qui furent généreusement payés. Deux des toiles que possède le Louvre, ont été acquises par Louis XVIII, après avoir brillé dans des expositions; Charles X, ayant vu

la troisième au Salon de 1823, la fit acheter pour sa collection particulière.

Afin de mieux étudier ses modèles, Van Dael habitait pendant l'été une maison de campagne, où il soignait lui-même ses plantes favorites. Ce robuste Flamand ne cessa jamais de peindre : au Salon de La Haye, en 1839, on vit encore deux productions de sa main, un tableau de fleurs et un tableau de fruits. L'auteur acheva sa carrière l'année suivante, à Paris, le 20 mars, et fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise, près de son émule Gérard van Spaendonck. Ces voisins du sépulcre et leurs contemporains les deux Jean van Os, père et fils, ont adopté une manière spéciale, qui ne rappelle les anciens maîtres que par le soin et la perfection. La touche est plus large, plus moelleuse, sans que le travail soit moins fini ; l'ordonnance atteste de grands efforts pour trouver des combinaisons nouvelles, et la couleur une recherche systématique de l'élégance, qui atteint son but, qui unit habilement la coquetterie à la splendeur.

M. Rothan (place Saint-Georges) possède un magnifique tableau de Van Dael, qui porte la signature de l'auteur et la date de 1811. Un immense bouquet de fleurs y couronne un vase de terre, où baignent les tiges; au pied du vase, sur une table de marbre, sont groupés des pêches et des raisins. Quelle splendeur! Les roses blanches et les roses pourpres, les tulipes, pavots, iris, jacinthes, merveilles principales de cette gerbe somptueuse, ont une richesse, une ampleur de formes, qui les distinguent de leurs aïeules, peintes par les vieux maîtres flamands : on croirait que la nature, pour seconder l'artiste, lui

avait montré un secret de nouvelles races végétales. Comment ne pas admirer cette facture suave et brillante, exacte et moelleuse, qui, après tant d'œuvres analogues, dans un genre si restreint, a le précieux mérite d'être originale? N'est-ce pas encore une preuve que les ressources du génie humain et de l'adresse humaine sont inépuisables? Le Louvre, au surplus, renfermant les trois superbes morceaux de Van Dael que nous avons mentionnés tout à l'heure, on peut y étudier facilement sa manière; mais ils sont tous les trois d'une date plus récente que le tableau de M. Rothan.

Il était écrit que les provinces belges ne cesseraient d'envoyer des hommes de mérite à la France, qui ne cesserait de les combler de biens, de faveurs et de distinctions.

La ville de Dinant, où sont nés Joachim Patinir et Antoine Wiertz, engendra pour le royaume voisin, en quelque sorte, toute une famille de coloristes. Jean-Jacques Redouté, venu au monde en 1687, mort dans l'industrieuse cité le 18 octobre 1752, fut l'aïeul de cette tribu poétique, le premier qui tint la palette. Son fils, Charles-Joseph Redouté, après s'être fait recevoir membre de l'Académie de Saint-Luc, à Paris, et avoir habité sept ans la capitale, fut appelé à Saint-Hubert, dans le duché de Luxembourg, par son compatriote Dejonc, prieur du fameux monastère bénédictin qui a illustré la petite ville. Son adroit pinceau décora non-seulement cette abbaye, mais la pieuse retraite de Stavelot et plusieurs manoirs des Ardennes. Il mourut le 23 décembre 1776, laissant deux filles et trois fils, qui, tous les trois, se vouèrent au culte

des images. Les cinq enfants étaient nés à Saint-Hubert, Charles-Joseph ayant épousé une jeune fille de l'endroit, Marguerite-Joséphine Chalon.

L'aîné de ses fils, Antoine-Ferdinand, qui débuta dans ce monde le 21 juin 1756, fut instruit par son père et abandonna le Luxembourg dès l'âge de vingt ans pour aller travailler à Paris, où il se montra surtout habile décorateur. On lui fit orner, au Palais-Royal, une grande pièce qui devint plus tard la salle du Tribunat, déployer son adresse à l'Élysée Bourbon, au château de Compiègne et en divers autres palais. Il mourut dans la métropole française, le 3 novembre 1809.

Pierre-Joseph Redouté, le peintre le plus célèbre de la famille, étourdit sa mère de ses premiers cris le 10 juillet 1759. Instruit, comme son frère, dans l'atelier paternel, il montra son talent de si bonne heure qu'il put visiter la Flandre et les Provinces-Unies dès l'âge de treize ans. Les tableaux de Van Huysum et de Jean David de Heem, père et fils, lui inspirèrent le plus vif enthousiasme. Lui aussi travailla d'abord dans le genre décoratif. Ayant habité Vilvorde pendant une année entière, il s'y occupa uniquement à orner des salles, à exécuter des dessus de portes et des dessus de cheminées, à peindre quelques morceaux d'histoire pour les églises. Mais c'était la France qui devait l'abriter contre les orages du sort. Pierre Joseph y vient retrouver son frère et débute par rajeunir la salle de l'Opéra italien. Les plantes et les fleurs néanmoins avaient pour lui un attrait spécial, occupaient ses meilleurs moments. Quelques-unes de ses images bucoliques tombèrent sous les yeux du botaniste Lhéritier,

assassiné en 1800 d'une manière si mystérieuse qu'on ne put jamais découvrir ni l'auteur, ni les motifs du crime. Le savant apprécia le mérite de Pierre-Joseph et lui conseilla de l'employer uniquement à reproduire les œuvres charmantes de la nature, vers lesquelles l'entraînait son goût. Le jeune artiste ne demanda pas mieux que de satisfaire sa passion. Lhéritier l'emmena bientôt à Londres et lui fit exécuter en partie les planches d'un ouvrage intitulé : *Sertum anglicum, seu Plantæ rariores, quæ in hortis juxta Lundinum excoluntur,* in-folio qui porte la date de 1788. Ce début lança le peintre dans la carrière où il devait passer sa vie et concentrer ses forces. Son existence, depuis lors, ne fut qu'une suite de prospérités : Marie-Antoinette le choisit pour son maître de dessin, l'Académie des sciences le nomma son dessinateur officiel. Je ne veux pas énumérer toutes les fonctions, tous les honneurs qu'il obtint. Pierre-Joseph Redouté, illustra un grand nombre d'ouvrages très-importants, faits par des naturalistes, et entreprit d'autres publications volumineuses pour son propre compte, les *Liliacées* notamment, qui ne contiennent pas moins de 486 planches in-folio, les *Roses* (228 pl.), les *Plantes de la Malmaison*, la *Flore de Navarre*. Il mettait aux Salons de splendides aquarelles et exposa même plusieurs fois des tableaux à l'huile. La mort le frappa le 18 juillet 1840, dans la ville généreuse qui lui avait fait oublier les Ardennes.

Le troisième artiste de la famille, Henri-Joseph Redouté, ouvrit les yeux à la lumière le 25 mai 1766. Quand il eut dix ans, son père était mort, ses frères habitaient loin du pays. Sa mère le plaça chez un

artiste médiocre, dans la ville de Bouillon, qu'il abandonna en 1785, pour venir se fixer à Paris. Pierre-Joseph l'entraîna dans la route qu'il suivait lui-même et le fit travailler aux planches des ouvrages de Lhéritier. La plus haute distinction qui honora le débutant fut d'être enrôlé par le général Bonaparte pour l'expédition d'Égypte et nommé membre de l'Institut du Caire : il joignit aux mémoires de cet Institut passager des estampes d'histoire naturelle. Lui aussi n'eut qu'à se louer de la France, qui le traita comme un fils et le couronna de fleurs.

Le dernier peintre flamand né dans le XVIII[e] siècle, le dernier venu, par suite, dans le premier ban de la renaissance, travaille encore et même n'a pas atteint une haute vieillesse. Warneton, petite ville de la Flandre occidentale, eut l'honneur de lui donner le jour, le 8 juin 1799. Bien que M. Eugène Verboeckhoven n'ait pas eu Ommeganck pour maître, il a été son fidèle continuateur : sans l'imiter positivement, il pratique sa manière, suit la même ligne, cherche les mêmes effets, avec un pinceau moins léger, avec une lumière moins transparente, avec un esprit moins poétique, mais avec une touche plus ferme, avec une science plus grande de la structure, de la forme et du pelage des animaux. Malheureusement pour lui, la facture que l'on aimait pendant sa jeunesse a passé de mode : ses toiles lustrées, émaillées comme de la porcelaine, agacent les nerfs de beaucoup d'amateurs. On ne peut rien imaginer de plus ennuyeux que son énorme bœuf, qui rumine à Bruxelles, dans le Musée moderne.

Mais quel beau tableau, en revanche, que l'autre

toile placée dans la même collection : *Troupeau qui fuit devant l'orage !* Une averse énorme, tombant de sombres nuées, obscurcit l'horizon et avance rapidement vers les bêtes timides : l'inquiétude des moutons et l'inquiétude plus grande encore des agneaux sont parfaitement exprimées. Tous se hâtent de gagner un asile : le vieux berger porte un de ses jeunes élèves, qui ne peut plus marcher. Effrayé aussi, le chien trotte auprès de son maître. Une lumière d'orage, oblique et fausse, éclaire toute la caravane et produit le meilleur effet. On ne peut qu'admirer l'ordonnance de la scène, la justesse de la perspective, la vérité des formes, la précision du dessin, l'air naturel de l'ensemble et de chaque détail, le soin scrupuleux de la facture. Jamais peut-être la fidélité de la reproduction n'a été poussée plus loin : je ne sais si des moutons réels, placés près de ces moutons peints, éclipseraient les bêtes fictives. La toile porte la date de 1839 : il n'y avait pas alors en Europe un seul artiste capable de faire, dans le même genre, un aussi beau travail.

M. Eugène Verboeckhoven exécute, quand il veut, de la peinture mate : il conserve chez lui, avec une feinte insouciance, une vaste prairie pleine de bestiaux, qui est un chef-d'œuvre de science, de perspective, de couleur et de vérité. Plus de surface en laque de Chine, plus de miroitement : c'est la nature même. Espérons que cette magnifique page tiendra un jour compagnie dans le Musée moderne au splendide herbage de M. Robbe. C'est une question d'honneur national, pour ainsi dire : la Belgique pourra opposer ces deux toiles aux productions les plus vantées des Hollandais.

Ainsi, tous les genres secondaires, qui permettent de suivre directement la nature ou les traces des grands maîtres, se relevaient, se fortifiaient, rajeunis par une séve printanière, par une aspiration commune vers de nouvelles destinées. Mais les genres supérieurs, qui ont besoin d'une plus haute inspiration d'idées fortes et originales, que doit vivifier l'élan de tout un peuple, ou une doctrine précédemment inconnue, ou la puissance d'un génie créateur, demeuraient engourdis, pétrifiés dans la convention, le pastiche ou l'étisie. Au fameux Salon de 1820, à Gand, les faux classiques régnaient sans partage. On ne voyait que des Grecs de théâtre et les héros en même temps gourmés et satinés de l'école de David : le chef y avait exposé lui-même, car il ne devait mourir que cinq ans plus tard, dans la capitale du Brabant. Son système de grandeur factice et mignarde fut seulement détrôné par l'insurrection enthousiaste de 1830. Soumise pendant quatre cent cinquante ans à des princes étrangers, les populations méridionales des Pays-Bas éprouvèrent, en se sentant affranchies, la joie, l'attendrissement, l'exaltation nerveuse, qui font tressaillir le prisonnier, quand il peut enfin disposer de lui-même et respire à pleins poumons l'air de la liberté. A cette rénovation politique devait correspondre un travail de renaissance dans le domaine de la peinture : l'imagination d'un peuple d'artistes ne pouvait rester assoupie, quand toutes les autres facultés se réveillaient, quand l'espérance couronnée de fleurs planait, dans une lumière matinale, devant la nation enthousiasmée. Aussi, à la première exposition publique ouverte après les

journées de septembre, Gustave Wappers, un jeune homme de vingt-sept ans, déploya-t-il aux regards de ses compatriotes, dès l'année 1830, une page vigoureuse, qui semblait prédire à l'école flamande un glorieux avenir. Le *Bourgmestre de Leyde* rompait avec la tradition académique, avec la fausse pompe du style de David. Après avoir débuté, comme novice, dans l'atelier de Van Regemorter, passé deux ans près de Mathieu van Brée, Wappers avait eu pour maître définitif Guillaume Herreyns, qui le mit dans le bon chemin. Son *Episode de la Révolution de* 1830, sa poétique *Geneviève de Brabant*, montrèrent que son premier tableau n'était pas une bonne fortune, qu'il y avait en lui l'étoffe d'un peintre.

Mais fonder une école, inventer une manière, c'est créer un monde, et cet enfantement sublime n'exige pas seulement des facultés puissantes : il nécessite un labeur préparatoire et, pour ainsi dire, un travail de gestation. Le groupe d'hommes qui sortirent de l'ombre après Wappers, qui abordèrent comme lui la grande peinture et ont, depuis lors, tenu la palette aux applaudissements de l'Europe, furent contraints par leur situation même à *chercher une voie :* ils tâtonnèrent, firent des essais, demandèrent conseil aux vivants et aux morts. Tantôt ils s'inspiraient de la tradition, ils se rattachaient à la grande école de Rubens, ou même, comme Leys et Lies, prenaient pour guides les frères Van Eyck, Thierry Bouts et Memlinc, ou encore, dans le paysage et les scènes familières, cherchaient la gloire sur les pas des maîtres hollandais; tantôt, malgré les dures leçons de l'histoire, ils allaient, au delà des Alpes, se mettre sous la

tutelle d'un art qui ne pouvait que les paralyser, qui abhorre les tendances, les sujets, la manière des peintres du nord; tantôt ils se laissaient influencer, dominer, par les théories et les toiles françaises, et spécialement par les tableaux, par le style de Paul Delaroche, donc l'action sur les Belges modernes a été considérable.

Au-dessus de tous les ateliers se dressait donc la pâle figure de l'éclectisme; et l'éclectisme est le contre-pied, l'antipode, l'implacable ennemi de cet élément vital par excellence qui s'appelle l'organisme. Les efforts disséminés, mais honorables et consciencieux, qui se faisaient de toutes parts, n'ont point empêché les talents de naître et de grandir : leur désaccord les a seulement maintenus à l'état de brillantes individualités (1). Sans avoir de principes communs cependant, ils ont fait abandonner les vieilles routines, ils ont élevé graduellement le niveau de l'école, et même ajouté à ses ressources. L'invention profondément réfléchie, la justesse de sentiment et l'admirable facture qui distinguent M. Louis Gallait, l'observation fine, ingénieuse, spirituelle de M. Madou, grand admirateur de Lafontaine et de Molière, qu'il peut compter parmi ses aïeux, la poétique manière de rendre les effets de l'architecture, considérée principalement du dehors, où excelle M. Félix Stroobant, les puissants efforts de Wiertz pour moderniser la peinture dans son esprit, dans sa forme et dans son

(1) Les peintres modernes de la Belgique ont été appréciés d'une manière ingénieuse, mais beaucoup trop sévère et conséquemment injuste, par M. Louis Pfau, dans un livre qui a paru en 1862 (*Etudes sur l'Art*). C'est un travail à refaire.

but, la verve héroïque de M. Slingeneyer, la délicatesse, la grâce, la suave exécution de M. Willems, ont sans le moindre doute élargi le domaine de l'art flamand. Ce noble travail continue. Le temps n'est pas éloigné où l'école belge, en reprenant toute sa force vitale, redeviendra homogène, recouvrera son unité. Des peintres comme MM. Pauwels, Wauters, Haas, Schampheleer, Van Luppen, sont des étoiles du matin, qui annoncent un nouveau jour. D'autres se sont peut-être levées que je ne connais pas, ne pouvant suivre les Expositions à soixante-quinze lieues de distance. Pendant mon dernier voyage à Bruxelles, j'ai soigneusement examiné la *Folie de Hugo van der Goes,* par M. Wauters, à tous les points de vue, composition, choix des types, expression, sentiment, dessin, couleur, maniement du pinceau, et je regarde cette toile comme un chef-d'œuvre. La palette des anciens maîtres flamands est retrouvée. Au moment même où je finis de résumer leurs titres d'honneur, une nouvelle époque de gloire commence pour la Belgique.

CONCLUSION.

Elle est terminée, cette œuvre difficile, qui m'a occupé trente-deux ans. J'avais rêvé, tout jeune, de l'écrire pour une nation fameuse par ses artistes, d'appliquer à une grande école la science et la critique modernes, les ressources de la composition et du style ; mon rêve est accompli ! J'ai répandu, j'ose le dire, la vie et la lumière dans un sujet qui était la sécheresse et l'obscurité mêmes ; au chaos des ren-

seignements épars, confus, insipides, écrits en diverses langues, j'ai substitué l'ordre et l'enchaînement d'un récit logique. Ces dix volumes sont le travail le plus étendu qui ait débrouillé, élucidé les annales d'une école de peinture. Ce sera pour la Belgique, et pour le Nord de la France, un avantage incontestable de posséder enfin un livre, où se trouve résumé l'immense labeur de cinq cents ans, par lequel leurs grands peintres ont conquis une gloire immortelle. Je n'ai pu l'exécuter qu'en réunissant dans ma bibliothèque tous les livres anciens et modernes concernant la matière, en faisant à travers l'Europe quatre mille cinq cents lieues, ce qui représente la moitié du tour du monde. Il s'agissait de bâtir à moi seul une cathédrale, sans tailleurs de pierre et sans maçons! Un jour viendra où la Belgique entière me sera reconnaissante, mais ce jour est encore loin de nous. Elle devra aussi une large part de gratitude à M. Alphonse van den Peereboom, ancien ministre de l'Intérieur, ministre d'Etat, membre de la Chambre des Représentants, qui m'a soutenu pendant tout le cours de cette édition, avec une noble et patriotique constance; à M. Delcour, ministre actuel de l'Intérieur, dont l'équité m'est venue en aide pour me faciliter ma dernière étape; au Gouvernement français et à la presse française tout entière, qui m'ont généreusement secondé.

Par une fiction audacieuse, en inventant une école imaginaire, l'Allemagne s'était attribué l'initiative des progrès de la peinture dans le nord de l'Europe, au moment où le moyen âge penchait vers son déclin : l'immense développement de l'art moderne aurait eu, suivant elle, pour point de départ la ville de Cologne.

J'ai anéanti cette vaine hypothèse une première fois, au commencement de mon tome deuxième (1), une seconde fois, au moyen de preuves nouvelles, dans l'ouvrage intitulé : *L'Architecture et la Peinture en Europe depuis le* v^e^ *siècle jusqu'à la fin du* xvie (2). J'ai restitué à la Belgique, aux frères Van Eyck, précédés par un sculpteur de génie, Claes Sluter, l'honneur insigne d'avoir engendré, non-seulement toute la peinture septentrionale, y compris l'art germanique, mais l'école espagnole, qui, pendant un siècle entier, a suivi pas à pas les maîtres flamands. L'Allemagne provoquée n'a pu trouver un argument sérieux pour défendre ses prétentions frivoles, une pierre pour reconstruire son monument démoli et rasé au niveau du sol.

La Belgique et la Hollande, ces deux sœurs qui ont le même génie, occupent un faible territoire, et cependant leur école est immense : elle égale en richesse, en intérêt et en splendeur l'école italienne, fondée sur un principe contraire. Frappé de cette opposition entre l'exiguïté du sol et l'abondance, l'importance des œuvres, j'ai voulu avant toutes choses me l'expliquer ; mon investigation a produit un résultat considérable. Des causes particulières qui ont déterminé le sort de la peinture dans les Pays-Bas, je suis remonté aux causes générales, qui déterminent le sort des beaux-arts et même le sort des nations dans toutes les contrées du monde. En écrivant

(1) Pages 53 et suivantes.

(2) Pages 373 et suivantes; troisième édition, chez Henri Loones. Les précédentes ne contiennent pas ce travail.

mon premier volume, j'ai fondé ainsi, à jamais, en 1844, la *Philosophie de l'histoire des Arts*. Cette science était alors absolument nouvelle, et l'est encore, tant il y a peu de lecteurs sérieux, tant la recherche des principes éveille peu d'intérêt chez les nations en décadence! Avant la publication de ma théorie, aucune ébauche, même la plus élémentaire, n'en avait été tracée, aucune idée, vraie ou fausse, n'avait été émise à cet égard. Comme Aristote, quand il établit du premier coup la logique sur des bases immuables, j'ai trouvé un problème intact, une matière inexplorée, dont j'ai pu, avant tout autre, saisir la nature et expliquer les lois. Ce que j'ai fait n'est plus à faire, et nul ne pourra traiter le même sujet sans marcher sur mes traces. Si quelqu'un révoquait en doute l'exactitude de cette affirmation, je le sommerais de publier ses preuves, et cette mise en demeure le réduirait au silence (1).

Au moment où j'achève ce long travail, où je pose sur le faîte la dernière pierre, je pourrais me plaindre des obstacles de toute espèce que l'on a multipliés sur mon chemin, pour rendre ma tâche plus pénible et dans le but de me décourager. Mais, comme l'a si bien

(1) Un peintre et poëte d'un grand mérite, M. Jules Hübner, conservateur du musée de Dresde, m'a dit plusieurs fois avec insistance et m'a écrit : « Votre premier volume est le plus beau. » M. Taine a pris position dans le monde en démembrant mon système et en s'appropriant une partie de mes idées. Mais ces notions fragmentaires, séparées d'un tout organique, sont devenues exclusives et même fausses dans une certaine mesure. On ne disloque pas sans inconvénient et sans péril un corps vivant.

dit Frayssinous : « Il n'y a pas de couronne sans victoire, il n'y a pas de victoire sans périls et sans combat. » Or, les obstacles naturels ou factices, je les ai surmontés ; les manœuvres hostiles, je les ai rendues vaines; les espérances criminelles, le sort s'est chargé de les abattre. Ma nef, qui a si longtemps bravé les orages, vient d'entrer au port, avec tous ses mâts et toutes ses voiles. Ce n'est pas le moment d'accuser le destin. J'ajouterai donc seulement quelques mots, avant de quitter la plume.

Un jour que je me promenais dans les environs de Dourdan, j'avisai près de la route un ancien château, moitié brique et moitié pierre. Au-dessus de la porte d'entrée, une plaque de marbre gris, corrodée par le temps, laissait lire sans trop de peine l'inscription suivante :

Si ceste maison ne te plaist,
Sans venir me chercher querelle,
Laisse-la moy telle qu'elle est,
Et fais la tienne plus belle.

FIN DU Xe ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE CINQUIÈME

LA PEINTURE EN EXIL (SUITE)

CHAPITRE VI

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

CHAPITRE VII

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

CHAPITRE VIII

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

CHAPITRE IX

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

CHAPITRE X

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XI

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XII

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XIII

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XIV

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XV

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XVI

L'ÉCOLE FRANÇAISE EN BELGIQUE.

CHAPITRE XVII

LES PEINTRES FLAMANDS EN ITALIE.

CHAPITRE XVIII

LES PEINTRES FLAMANDS DISPERSÉS.

LIVRE SIXIÈME

DÉCADENCE ET RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

COMMENCEMENT DE LA DÉCADENCE.

CHAPITRE II

UNE OCCASION PERDUE.

CHAPITRE III

LES PEINTRES DE FLEURS ET DE FRUITS.

CHAPITRE IV

LES PEINTRES DE FLEURS ET DE FRUITS.

CHAPITRE V

LA NÉCROPOLE.

CHAPITRE VI

LES DERNIERS FIDÈLES.

CHAPITRE VII

LES DERNIERS FIDÈLES.

CHAPITRE VIII

LES FAUX CLASSIQUES.

CHAPITRE IX

LA RENAISSANCE

CHAPITRE Xme ET DERNIER

LA RENAISSANCE.

ERRATUM.

Page 141, ligne 13, *au lieu de :* Les historiens,
lisez : Les histrions.

Paris. — Imprimerie JULES LE CLERE ET Cie, rue Cassette, 29.

